



Università
Ca' Foscari
Venezia

Corso di Laurea specialistica
In Storia delle Arti e Conservazione
dei Beni Culturali

Tesi di Laurea

—
Ca' Foscari
Dorsoduro 3246
30123 Venezia

**Il corpo fruito come
linguaggio artistico**
Pratiche relazionali,
per una riformulazione del concetto di
opera d'arte (totale)

Relatore

Prof. Nico Stringa

Correlatore

Dott.ssa Stefania Portinari

Laureanda

Irene Fioravante
Matricola 813919

Anno Accademico

2013 / 2014

INDICE

INTRODUZIONE

1. ARTE RELAZIONALE E PRATICA TEATRALE

1.1. L'estetica relazionale secondo Bourriaud.....pag. 5

1.2. Teatro come arte relazionale.....pag. 8

2. CORPI TEATRALI

2.1. Origine.....pag. 11

2.2. La natura effimera dell'evento teatrale. Una storia di incontri.....pag. 14

2.3. Il ruolo dello spettatore.....pag. 21

2.4. Nuovi corpi per nuovi sguardi.....pag. 27

3. CORPI PERFORMATIVI

3.1. Che cos'è la Performance Art?pag. 35

3.2. Dall'arte oggettuale all'arte in azione.....pag. 38

3.2.1. Teatro Futurista e Cabaret Dadaista.....pag. 39

3.3. Il corpo come linguaggio. Happening, Fluxus, Body Art.....pag. 56

4. OPERA D'ARTE TOTALE OGGI

4.1. La Società Raffaello Sanzio.....pag. 84

4.2. La poetica: il corpo della voce, la carne delle parole.....pag. 89

4.3. *Giulio Cesare. Pezzi staccati*.....pag. 106

4.3.1. Regista teatrale nella vita, "...vskij" nel *Giulio Cesare*.....pag. 107

4.3.2. Intervista a Simone Toni.....pag. 108

Considerazioni conclusive.....pag. 131

Bibliografia.....pag. 132

Il corpo fruito come linguaggio artistico
Pratiche relazionali,
per una riformulazione del concetto di opera d'arte (totale)

"Non riesco più a vedere così netta la distinzione tra teatro e arti visuali. Le distinzioni sono una malattia della civilizzazione"
Claes Oldenburg

INTRODUZIONE

Il rapporto tra corpo, performance art e pratiche teatrali è lo snodo centrale e il punto di partenza per un'analisi che intende procedere oltre i confini della figurazione per aprirsi ad uno studio su quelle forme artistiche che lavorano intrecciando teatro e arti visive.

Da ormai un decennio sono entrati in voga nei linguaggi dell'arte contemporanea concetti riguardanti l'arte partecipativa, transitiva e relazionale. Penso sia sorprendente e interessante come il ricco dibattito, che si è sviluppato a partire da eventi e operazioni legate a questo tipo di arte contemporanea, non abbia per niente intercettato il campo delle pratiche teatrali, che ugualmente si sono mosse lungo binari di sperimentazione analoghi, finanche coincidenti.

Se i punti di contatto quindi sono sempre più frequenti penso sia necessario non ignorarsi ma frequentarsi, discutere, ricercare le origini e le prime forme di contatto tra questi due macro-mondi, per poi arrivare a capire perché oggi questi confini si stiano sempre più confondendo.

Partire quindi dal Futurismo, da dove iniziano anche i classici testi sulla performance per poi ri-orientare la storia dell'arte d'avanguardia rendendo quelle azioni futuriste centrali piuttosto che note a margine.

Ecco dunque l'idea di sviluppare un'analisi sulla convergenza delle arti a partire da un soggetto-protagonista che è il corpo in azione, corpo come presenza fisica, strumento usato dagli artisti a partire dagli anni Sessanta del Novecento, e corpo come

essenza dell'evento teatrale. Corpi in azione in spazi assunti in qualche modo come scene; anche se si tratta di scene che tuttavia non rispondono più alle tradizioni e convenzioni sia del teatro che del museo. Un percorso all'interno di questa selva delle convergenze fra linguaggi, con alcuni esempi che hanno significato storico, ma rinviano anche ad esperienze dirette.

Ritengo che il dialogo fra le sponde dell'arte visiva e quelle dell'arte teatrale ha bisogno di farsi più fitto, e questo mio pensiero, da tempo coltivato, si è definitivamente imposto come esigenza di analisi dopo la lettura del volume ormai classico di Nicolas Bourriaud, *Estetica relazionale*, scritto nel 1998, e uscito in traduzione italiana nel 2010.

1. ARTE RELAZIONALE E PRATICA TEATRALE

1.1 L'estetica relazionale secondo Bourriaud

Bourriaud è curatore d'arte che sperimenta e propone nuovi modelli di gestione dei musei contemporanei. Nel 1992 ha dato vita alla rivista di arte contemporanea *Documents sur l'art*; dal 1999 al 2006 ha fondato e diretto, insieme a Jérôme Sans, il Palais de Tokyo a Parigi; dal 2007 cura l'arte contemporanea alla Tate Britain di Londra ed è membro del Comitato di Direzione Artistica del Parco Arte Vivente di Torino.

Accanto all'attività curatoriale nell'ultimo decennio ha dato alle stampe brevi libri che propongono incisive visioni sull'arte contemporanea, provocando ampie discussioni. Il primo di questi volumi è *Estetica relazionale*, cui sono seguiti *Postproduction* e *The Radicant*.

Estetica relazionale ha scatenato un acceso dibattito sull'arte partecipativa, con interventi anche molti critici, rispetto all'approccio valorizzante di Bourriaud, verso il diktat contemporaneo della "partecipazione".

Limitandosi al punto di partenza, nonché fulcro per lo sviluppo successivo del mio elaborato, inizio dall'analisi di che cos'è l'estetica relazionale secondo la proposta di Bourriaud.

Innanzitutto, secondo quanto proposto dallo studioso, è una tendenza, è un nuovo tipo di estetica verso cui si orienta l'arte degli anni Novanta. Bourriaud scrive che l'arte contemporanea si flette "verso la zona del feed-back: da qualche anno si moltiplicano i progetti artistici conviviali, festivi, collettivi o partecipativi, che esplorano multiple potenzialità della relazione con l'altro. Il pubblico è sempre più e all'improvviso preso in considerazione. Come se ormai questa "apparizione unica di una lontananza" ch'è l'aura artistica fosse fornita proprio dal pubblico: come se la micro-comunità che si raggruppa davanti all'immagine divenisse la fonte stessa dell'aura... L'aura dell'arte non si trova più nel retro-mondo rappresentato dall'opera, né nella forma stessa, ma davanti ad essa, entro la forma collettiva temporanea che produce esponendosi".¹

¹ N. BOURRIAUD, *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia Srl, 2010, p. 61

Molti artisti nel loro processo di lavoro tengono conto delle comunità istantanee di osservatori e partecipanti spesso incitando gli spettatori a prender parte a quel dispositivo che creano, a farlo vivere, a completare il loro lavoro e a partecipare all'elaborazione del suo senso. Il critico Bourriaud riporta molteplici esempi di creazioni e installazioni degli anni Novanta che propongono, più che vere e proprie opere-oggetto, modalità di relazione e interazione con i visitatori/partecipanti, sperimentando e mettendo in gioco territori di intersoggettività.

L'arte contemporanea sembra quindi tendere a quel senso effimero dell'opera perché produce, più che 'oggetti estetici', dei dispositivi di incontro e convivialità: molti artisti "propongono in quanto opere d'arte momenti di partecipazione sociale o oggetti produttori di partecipazione sociale"² ; producono "spazi tempo relazionali, esperienze interpersonali che tentano di liberarsi dall'ideologia della comunicazione di massa; in qualche modo producono luoghi in cui si elaborano modelli di partecipazione sociale alternativi, modelli critici, momenti di convivialità costruita"³. Bourriaud aggiunge che questo avviene al di fuori di un orizzonte di riferimento utopico, proprio perché oggi pare più urgente "inventare relazioni possibili coi propri vicini che scommettere sul futuro".

Osserva: "Oggi si gioca gruppo contro massa, vicinato contro propaganda, low tech contro high tech, tattile contro visivo. E, soprattutto, il quotidiano si rivela un terreno ben più fertile della cultura popolare"⁴.

Bourriaud ci invita tutti, spettatori, partecipanti, critici, storici, a porre a questa arte nuove domande. Non ci verrà più spontaneo chiederci quale rappresentazione del mondo ci propone una certa opera o un evento artistico, quello che ci chiederemo e che andremo ad indagare oggi è piuttosto quale ambito di scambi intersoggettivi genera quell'evento artistico, quali modelli di forme di incontro e di forme di convivialità ci propone.

Bourriaud ci chiede inoltre di prendere in considerazione non più la singola opera ma gli spazi di fruizione dell'arte contemporanea nella loro valenza di assembramento. Viviamo, scrive, in una "civiltà della prossimità", dove il modello cittadino si è esteso alla quasi totalità dei fenomeni culturali; tale "regime d'incontro intensivo" ha prodotto

² *ivi*, p. 34.

³ *ivi*, p. 46.

⁴ *ivi*, p. 48.

una forma d'arte corrispondente, "che assume come tema centrale l'essere-insieme, l'elaborazione collettiva del senso". Così le esposizioni artistiche "rinserrano lo spazio delle relazioni", offrendo uno spazio di consumo collettivo, a differenza della letteratura e della televisione che rimandano ai loro spazi di consumo privato.

La differenza secondo Bourriaud va ricercata anche rispetto a quello spazio di relazione offerto dal cinema e dal teatro, dove, a suo parere, le piccole collettività assemblate possono commentare solo a posteriori ciò che vedono. Al contempo, con il concetto di estetica relazionale, Bourriaud intende proporre un tipo di approccio e di sguardo critico a tutta l'arte. Ci ricorda che "la transitività costituisce una costante dell'opera d'arte, in ogni tempo", perché la pratica artistica non è mai chiusa. Godard diceva che bisogna essere in due per fare un'immagine, e Delacroix scriveva nei suoi diari che un quadro riuscito è quello che condensa momentaneamente un'emozione, e sarà proprio lo sguardo dello spettatore a far rivivere quell'emozione.

Si può quindi dedurre che l'estetica relazionale applica all'arte, alla storia dell'arte e ai suoi modi di operare, uno sguardo molto diverso rispetto all'estetica formalista. Mentre quest'ultima guarda all'opera d'arte in termini di composizione, analizzandone lo stile e la firma, l'estetica relazionale guarda piuttosto ai lavori artistici come formazioni che inventano relazioni dinamiche fra soggetti, che mettono in gioco interazioni umane, che propongono di volta in volta mondi da abitare.

Composto di una serie di saggi, alcuni dedicati a singoli artisti, altri generalisti, il volume di Bourriaud apre intorno all'estetica relazionale varie prospettive e approfondimenti. Interroga la relazione fra le estetiche relazionali e le nuove tecnologie dell'interattività virtuale; cerca di sostanziare filosoficamente e sociologicamente le prassi artistiche relazionali; stabilisce le connessioni dell'estetica relazionale con il modernismo, e d'altro lato la distingue con forza dalle correnti minimaliste e concettuali degli anni Sessanta e Settanta, proprio per affermarla come tendenza peculiare, nuova e contemporanea. Accenno solo brevemente a questi diversi aspetti perché è mia intenzione far emergere e sottolineare il tipo di analisi che viene fatta, analisi eterogenea e impegnata. Questo tipo di analisi avvalorà il mio punto di domanda e mi porta ad interrogarmi su quella che ritengo un'assenza strana, eclatante, che fa riflettere.

1.2. Teatro come arte relazionale

Nel libro di Bourriaud non si fa mai cenno al teatro o meglio al teatro contemporaneo in tutte le sue forme interattive, rituali e partecipative. Il teatro contemporaneo è andato infatti evolvendo sperimentalmente nella stessa direzione che Bourriaud ritiene così inconfutabile per le arti visive: da mimesi catartica, a rappresentazione fantastica, a dispositivo che sperimenta modelli di partecipazione e di condivisione creativa. Non assistiamo più solo a spettacoli-quadri da contemplare come qualcosa di lontano e inaccessibile, ma sempre più frequentemente ci troviamo di fronte a dei flessibili dispositivi partecipatori e conviviali, a degli eventi da condividere.

Queste sperimentazioni non sono isolate, avvengono in un campo vasto di operosità teatrale dove molti gruppi e compagnie ne hanno reso più aperto l'aspetto interattivo e transitivo.

Per restare in Italia basta pensare alla popolarità raggiunta dal Teatro delle Ariette con il *Teatro da mangiare?* (Fig. 1) che nelle sue svariate forme ha visto nascere accanto al racconto teatrale una convivialità fatta di condivisione di cibo; si potrebbe riferirsi ai dispositivi interattivi e di profonda implicazione sensoriale che reggono le drammaturgie degli spettacoli del Lemming; agli ultimi lavori dei Motus (Fig. 2), che invitano e includono gli spettatori nello spazio scenico ad essere presenti non solo fisicamente ma anche in quel grido politico di rivolta al nostro tempo; pensiamo anche al Teatro Sotterraneo, che lavora alle frontiere fra teatro e performance, sui meccanismi della manipolazione fra attore e spettatore, e ai più dolci e accoglienti dispositivi partecipatori messi in atto dal Teatro degli Incontri di Gigi Gherzi e alla sua *Antigone a Macao* (Fig. 3).



Figura 1. Teatro delle Ariette, *Teatro da mangiare?* Evento per 26 commensali, Festival città spettacolo Benevento, 2000, foto Federico Riva

Perché l'arte relazionale si dovrebbe allontanare dalla pratica teatrale? Se consideriamo la televisione, il cinema o la letteratura è chiaro che in questi ambiti ci si riferisce ad uno spazio diciamo di consumo artistico privato, individuale e non propriamente di viva interazione, ma non è sicuramente il caso del teatro. Non posso essere in accordo con la tesi di Bourriaud che sostiene che in teatro, si raggruppano piccole collettività di fronte ad immagini univoche, non sono d'accordo quando sostiene che in teatro "non si commenta in diretta ciò che si vede, il tempo della discussione è rimandato al dopo-spettacolo"⁵; a differenza di quello che accade durante una mostra dove si è liberi di commentare subito quello che è stato visto e percepito.

Mi domando se il teatro è utile per pensare all'estetica relazionale, e l'estetica relazionale è utile per capire le frontiere del teatro contemporaneo?

Dal mio punto di vista l'estetica relazionale è sicuramente utile per affrontare il multiforme teatro contemporaneo, tuttavia trovo dannoso coltivare un'inconsapevolezza o ignoranza reciproca di ciò che accade sulle diverse sponde artistiche della nostra contemporaneità dal momento che i punti di contatto sono sempre più frequenti ed



Figura 2. Motus, Alexis. *Una tragedia greca*, Festival Vie Scena Contemporanea, Modena, ottobre 2010, foto Valentina Bianchi

evidenti.

L'inefficienza però non riguarda gli artisti, molti dei quali lavorano travalicando i generi artistici e muovendosi da tempo in un'ottica "transdisciplinare"; l'inefficienza riguarda più l'informazione, quello che ci arriva dall'esterno, quindi da chi osserva.

A questo proposito avanzo due iniziali e sommarie considerazioni. Innanzitutto il concetto di estetica relazionale può sembrare troppo ovvio e scontato per il teatro, che da tempo si definisce e si pensa come arte relazionale per eccellenza, proprio per le caratteristiche intrinseche del fatto teatrale: la condivisione e l'interazione fra attori e spettatori nell'hic et nunc della durata dell'evento.

⁵ *ivi*, p. 15.

D'altronde il concetto di estetica relazionale, così come viene proposto da Bourriaud, può essere utile per definire la gravidanza culturale degli odierni teatri transitivi, rispetto al discorso artistico contemporaneo: le loro direzioni di ricerca, che alla rappresentazione preferiscono la relazione, anziché apparire marginali e di nicchia, si rivelano decisamente affini alla sperimentazione artistica odierna, se è vero che, come scrive Bourriaud, oggi “la parte più vivace che si gioca sullo scacchiere dell’arte si svolge in funzione di nozioni interattive, conviviali e relazionali”⁶. Si potrebbe anzi avanzare l’ipotesi che i teatri transitivi costituiscano, in alcuni casi, la frontiera avanzata di tutto questo campo di sperimentazione artistica.

La nostra è una cultura dell’interattività che pone la transitività dell’oggetto culturale come fatto compiuto. “La partecipazione dello spettatore, teorizzata dagli happenings e dalle performance fluxus, è diventata una costante della pratica artistica”⁷, scrive Bourriaud; e afferma che l’arte contemporanea cerca “di reinvestire l’idea del plurale, inventare modi d’essere insieme, forme d’interazione che vadano al di là della fatalità delle famiglie, dei ghetti della tecno-convivialità e delle istituzioni collettive che ci vengono proposte”⁸. Tuttavia per capire l’odierno teatro contemporaneo ed il suo intrinseco aspetto relazionale è necessario fare un passo indietro.



Figura 3. Teatro degli Incontri, *Antigone a Macao*. Performance collettiva agita da quaranta cittadini attori, M^C^O – Nuovo Centro per le Arti, la Cultura e la Ricerca, Milano, ottobre 2012

⁶ *ivi*, p. 8.

⁷ *ivi*, p. 25.

⁸ *ivi*, p. 60.

2. CORPI TEATRALI

2.1. Origine

Nelle indagini e nei processi dell'arte corrente, intesa come insieme di molteplici linguaggi artistici, convivono le conseguenze di una vastissima cultura. Una cultura viva che ha origini lontane e che facilmente si confonde con la genesi dell'arte propriamente teatrale perché sono entrambe legate ad un organo, l'occhio, che non solo le distingue da altre forme artistiche ma le definisce anche etimologicamente.

Parliamo di arti visive o visuali, arti legate alla vista, sia che si tratti di un quadro, di una scultura o di un'azione su di un corpo. In ognuno di questi casi ci sarà sempre bisogno di un pubblico che si impegni ad osservare, ammirare, fissare e contemplare.

Nel caso del teatro è l'etimologia stessa del termine *teatro* a svelare la presenza dell'occhio nell'essenza della sua funzione estetica, sociale, catartica: *theòmai*, ovvero il *guardare verso* (Fig. 4), che ha la stessa etimologia di *thaymàxo*, cioè *guardo con meraviglia*.

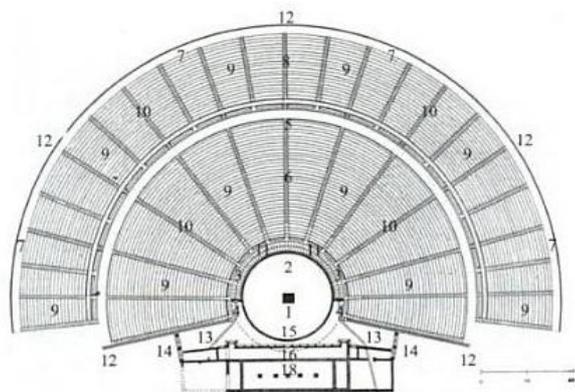


Figura 4. Pianta del teatro di Epidauro: 1 orchestra (letteralmente "il luogo in cui si danza"); 2 *thymèle* (altare di Dioniso); 3 *euripos* (canale di scolo); 4 *kàthodos* (uscita per gli spettatori o per il coro); 5 *kòilon* (l'insieme delle gradinate, ossia il *thèatron*, il luogo da cui si guarda); 6 *ima cavea* (parte inferiore del *kòilon*); 7 *diazòmata* (corridoi che dividono il *kòilon*); 8 *epithèatron* (parte superiore del *kòilon*); 9 *kerkides* (settori a cuneo del *kòilon*); 10 *klimakes* (scale di accesso alle gradinate); 11 *proedria* (posti d'onore); 12 *analèmmata* (mura di sostegno); 13 *pàrodoi* (accessi laterali all'orchestra); 14 *pilònes* (portali); 15 *proskènion* (proscenio sopraelevato sul piano dell'orchestra); 16 *loghèion* (il luogo da cui si parla); 17 *paraskènia* (elementi aggettanti fiancheggianti la scena); 18 *skènè* (edificio scenico).

La parola *théatron*, da cui deriva nelle lingue moderne il termine “teatro”, compare per la prima volta nei testi letterari greci del V secolo a.c. e deriva appunto dal verbo *theàomai*, “vedere”, e può designare sia il luogo dove assistere ad uno spettacolo sia la collettività degli spettatori impegnata a guardare quello spettacolo; lo stesso termine “spettacolo”, dal latino *spectacŭlum*, deriva dal verbo *spectare* e rimanda alla sfera del “guardare”.

Non è una forzatura quindi pensare al teatro come ad un evento che necessita di essere visto, non come un testo che deve essere rappresentato o ascoltato.

Nel 1905 Gordon Craig, originale pioniere di una nuova scena teatrale, scarna ed essenziale, lontana dal meticoloso naturalismo ottocentesco, scrive in un saggio intitolato *L'Arte del Teatro*, un dialogo fra un uomo del mestiere, il regista, e un frequentatore di teatro, lo spettatore:

“IL REGISTA Ormai abbiamo finito la nostra visita: abbiamo visto la struttura generale del teatro, i macchinari per cambiare le scene, l'apparato delle luci e cento altre cose; vi ho spiegato anche come funziona tutto il meccanismo. Fermiamoci in platea, adesso, e parliamo un po' del teatro e della sua arte. Sapete che cosa è l'Arte del Teatro?”

LO SPETTATORE La recitazione, mi sembra...

IL REGISTA Una sola parte, dunque, è uguale al tutto?

LO SPETTATORE No di certo. Voi allora credete che l'Arte del Teatro stia nel testo scritto?

IL REGISTA Il testo è un'opera letteraria. Com'è possibile che un'arte sia allo stesso tempo se stessa e un'altra?

LO SPETTATORE È vero; ma se mi dite che né la recitazione, né il testo sono l'Arte del Teatro, devo concludere che lo siano la scenografia e la danza. Non mi direte, spero, che intendete questo.

IL REGISTA No. L'Arte del Teatro non si identifica con la recitazione o con il testo, e neppure con la scenografia o la danza, ma è sintesi di tutti gli elementi che compongono quest'insieme: di azione, che è lo spirito della recitazione; di parole, che formano il corpo del testo; di linea e di colore, che sono il cuore della scenografia; di ritmo, che è l'essenza della danza.

LO SPETTATORE Azione, parole, linea, colore, ritmo! E quale di questi elementi è più importante per la nostra arte?

IL REGISTA L'uno non è più essenziale dell'altro, come un colore non è più importante di un altro per il pittore o una nota più di un'altra per il musicista. Sotto un certo aspetto, forse, l'azione ha la priorità. Essa è per l'Arte del Teatro quello che il disegno è per la pittura o la melodia per la musica. L'Arte del Teatro è nata dall'azione, dal movimento, dalla danza [...]

I primi drammaturghi erano figli del teatro; quelli di oggi non lo sono. Essi intuivano quello che i drammaturghi moderni non hanno ancora compreso. Il primo drammaturgo sapeva che quando compariva con i suoi compagni di fronte al pubblico, esso desiderava *vedere* più che *udire*. Sapeva che la vista è il più veloce e il più acuto fra tutti i sensi dell'uomo. La prima cosa di cui aveva la percezione quando compariva di fronte al pubblico erano le centinaia di occhi bramosi ed avidi. E gli spettatori, seduti tanto lontano da non poter udire tutte le sue parole, sembravano più vicini per l'intensità e l'ardore con cui lo fissavano. Ad essi, e a tutti, egli si rivolgeva in poesia o in prosa, ma sempre mediante l'azione: azione poetica, che è la danza, o azione in prosa, che è il gesto [...].

Ma andiamo avanti: la gente, secondo me, si riunisce ancora per *vedere* gli spettacoli, non per ascoltarli. Ma questo che cosa prova? Soltanto che il pubblico non è cambiato. È lì con mille paia di occhi, proprio come una volta. La cosa è tanto più strana perché gli autori drammatici sono cambiati. Ed anche i drammi non sono più un insieme armonioso di azioni, parole, danza e scena: o son tutti parole o tutti scena".⁹

Oltre a definire l'arte del teatro una sintesi paritetica di più elementi, Craig si sofferma proprio sugli spettatori e sui loro occhi famelici. Si capisce come il ruolo conferito alla vista in ambito teatrale sia determinante in quanto permette l'instaurarsi di quel legame di coinvolgimento tra attore e spettatore che costituisce l'essenza stessa di quello che definiamo un evento teatrale irripetibile ed effimero. Questo legame è a sua volta caratterizzato dall' *hic et nunc* di quel preciso momento espressivo, locuzione latina che significa "qui ed ora" ed indica un qualcosa che succede solo in *quel* dato luogo e in *quel* dato momento, e sottolinea la caducità essenziale del fatto teatrale.

⁹ E.G. CRAIG, *Il mio teatro*, a cura di Marotti F., Milano, Feltrinelli, 1971, pp. 83 ss.

A partire da questo minimo comun denominatore tra arti visive e teatro, che è l'organo della vista, è fondamentale sottolineare subito un secondo elemento in comune: lo spettatore, cioè colui che compiendo l'azione del guardare, dà origine all'essenza stessa dell'evento teatrale.

2.2. La natura effimera dell'evento teatrale. Una storia di incontri

“Possiamo definire il teatro come ciò che avviene tra lo spettatore e l'attore. Tutto il resto è supplementare. Forse necessario, ma supplementare. [...] Siamo pervenuti negli ultimi anni ad un teatro ascetico in cui gli attori e il pubblico sono tutto ciò che è rimasto. Tutti gli altri elementi visuali, per esempio gli elementi plastici, sono costruiti dal corpo dell'attore e gli effetti acustici e musicali dalla sua voce. Con questo non intendo dire che noi disprezziamo la letteratura, ma semplicemente che non troviamo in essa la fonte creatrice del teatro”¹⁰.

Il regista polacco Jerzy Grotowski, uno dei principali teorici del Novecento, in un'intervista del 1964, raccolta in un volume ormai classico del 1970, *Per un teatro Povero*, definisce così il teatro, sottolineando quanto sia in fondo un fenomeno difficilmente definibile, un fenomeno che implica come condizione necessaria la relazione, il passaggio di energia tra chi compie un'azione e chi vi assiste, quindi una partecipazione attiva da parte di entrambi i suoi interlocutori.

Nelle parole di Grotowski il teatro assume quasi la dimensione di un'esperienza esistenziale, tuttavia, all'interno di presupposti e contesti differenti, il teatro è anche un luogo di aggregazione sociale e divertimento, è lo spazio ideale per l'affermazione di modelli culturali, lo strumento privilegiato di sperimentazioni estetiche, il luogo simbolico dell'espressione dei valori di una comunità. In ognuno di questi casi si esplicita una verità spesso difficilmente accettata: il testo letterario che sta alla base di tanti eventi teatrali può essere un elemento fondamentale ma non può esaurire in sé l'intero fenomeno teatrale. Tuttavia le dichiarazioni che definiscono il fatto teatrale come un incontro tra elementi essenziali che sono il pubblico e l'attore, restano spesso confinate alle “origini” del teatro, individuate nel rito religioso. Viene spontaneo chiedersi perché si deve necessariamente partire dal testo per costruire un modello di

¹⁰ J. GROTOWSKI, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni Editore, 1970, p.41

funzionamento quando nelle parole che designano il fenomeno teatrale sono chiaramente individuabili radici etimologiche che rimandano all'universo della visione. In primo luogo perché nel complesso degli elementi che entrano a costituire il fenomeno teatrale, l'unico che sopravvive in qualche modo intatto è appunto il testo drammatico; in secondo luogo perché lo spettacolo teatrale era ed è sempre stato implicitamente considerato una interpretazione del testo. Ad ogni modo l'intrinseca verità dell'atto teatrale, il fatto cioè di non sopravvivere a se stesso, è stata sia motivo di una presunta inferiorità, e quindi della sua assimilazione a genere letterario, ma è stata anche la sua grande fortuna. Il suo essere effimero diventa esaltazione di una forma d'arte che non produce prodotti. Tanta sarà la forza di questa prospettiva che da un lato il teatro viene considerato come la struttura eccellente del vivere insieme, e dall'altro le stesse arti figurative tenderanno alla condizione del teatro: performance, action painting, Body Art escludono il valore di prodotto artistico per concentrarsi invece sulle modalità del farsi dell'opera d'arte.

La storia dello spettacolo teatrale quindi non può essere intesa come storia di opere, di monumenti, è una storia che mira piuttosto a ricostruire l'immagine di fenomeni perduti sulla base anche di documenti scritti, figurativi, diretti o indiretti; tuttavia sono documenti che raramente riescono a restituire con precisione l'immagine dei singoli eventi trattandosi in fondo, come sostiene Grotowski, di una storia di incontri.

Per meglio definire il concetto bisogna fare un passo indietro e pensare a un teatro che non ha ancora acquisito i caratteri istituzionali che conosciamo, accostarsi non alle sue origini, ma a forme diverse di teatro che vanno conosciute prioritariamente. Occorre pensare a qualcosa che è ancora in embrione come evento spettacolare, ma che già può evidenziare le sue caratteristiche di base. Presso molti popoli le manifestazioni teatrali che coinvolgono l'intera comunità sono legate al ricorso dei cicli stagionali, una connessione che assume un chiaro significato rituale e propiziatorio; altre volte la periodicità delle feste teatrali è legata alle feste di iniziazione della gioventù; altre volte ancora si riferisce ad eventi della vita collettiva come la nascita o la morte, avvenimenti non individuali, ma percepiti da molti popoli come fatti che interessano tutto il gruppo sociale, che danno perciò luogo a manifestazioni collettive di carattere spettacolare.

Non siamo più soltanto nella prospettiva oggettiva del teatro, nella prospettiva dello spettatore che osserva un'azione scoprendone o attribuendole dei significati: siamo all'interno anche della prospettiva soggettiva di colui che compie l'azione, quindi di fronte al problema del rapporto tra attore che rappresenta e personaggio rappresentato. Accade infatti che l'attore, incline a spostare la sua soggettività al personaggio rappresentato, può essere preda di trance o possessioni: non di rado ciò accade anche al pubblico. Questa estremizzazione del processo è ovviamente molto distante da alcune pratiche teatrali odierne, dove l'attore non perde mai la propria soggettività. Tuttavia, già dal XX secolo, registi e teorici del teatro hanno appunto dimostrato questo forte interesse verso una piena partecipazione del pubblico alla rappresentazione se non all'azione scenica stessa, modificando il ruolo da fruitore passivo a partecipatore attivo dell'evento, ristabilendo così un legame con il teatro del passato, delle società cosiddette primitive.

In queste società, dove la dimensione teatrale è più ancorata a quella quotidiana, i fenomeni di trance e di possessione sono osservabili talvolta anche nei fenomeni forti della vita sociale come le feste, una situazione in cui la quotidianità arresta il suo flusso per offrire uno spazio ad azioni inconsuete e improduttive, che sanno di libertà espressiva. Anche in un contesto come quello della festa siamo in presenza di azioni e modalità di svolgimento che appartengono di diritto all'universo che sarà poi del teatro e dello spettacolo. Eppure non ci sono testi da rappresentare, non viene pronunciata alcuna parola e non ci sono altre tracce sonore oltre alle manifestazioni di apprezzamento della folla. Siamo invece all'interno della nozione di *théatron* nell'accezione esplicitata nel capitolo precedente, ossia una dimensione da un lato visiva e dall'altro partecipativa.

Anche se ci accostiamo al tema delle origini della tragedia questo principio di priorità dell'evento sulla scrittura non muta sostanzialmente di segno, anzi si rafforza, perché anche in questo caso non c'è un drammaturgo, ma assistiamo proprio ad una festa rituale. È sicuro che il teatro definisce in questa sua derivazione della festa rituale non solo le proprie origini, ma la sua stessa natura, la ragione della sua forma. In questo contesto antropologico non c'è dunque un ruolo per la letteratura, la parentela è da ricercare appunto nel rito religioso e nella festa. La festa ha la funzione di autorappresentazione sociale e in essa si determinano momenti rituali fatti di gesti,

parole, cerimonie codificate, pur all'interno di un contesto che assegna ampio spazio all'improvvisazione. Sempre, in ogni cultura, il teatro nasce dalla festa rituale proprio per questa teatralità intrinseca che la festa possiede. La particolarità sociale della festa prevede che non ci sia alcuna frattura istituzionale tra chi agisce e chi guarda, per cui tutti agiscono, tutti sono partecipi indipendentemente dalla natura del loro coinvolgimento specifico nell'azione. Chi partecipa alla festa anche se compie azioni che saranno poi quelle dell'attore, non è un attore, perché non si è ancora consumata la frattura tra le due funzioni separate di attori e spettatori. Quando questa frattura si produce, la festa lascia il campo al teatro e allo spettacolo. Questo avviene nella Grecia antica che costituisce l'origine riconosciuta del percorso della cultura occidentale.

All'inizio del processo che dalla festa conduce alla tragedia troviamo il coro, una specie di attore collettivo più vicino alla dimensione del celebrante di un rito, che a quella di un vero e proprio interprete. Le evoluzioni e il canto del coro rappresentano la comunità ed esprimono la voce della divinità. Successivamente, tra il 535 e il 533 a.C., la tragedia, definita dal rapporto tra il coro e un attore, ha assunto in embrione la sua struttura fondamentale. Gli attori che interagiscono con il coro diventano due, in seguito tre, ed è in questo contesto che si inserisce il tema del testo scritto. Lo scarto fondamentale che muta la natura stessa dell'evento è il passaggio dal protagonismo assoluto del coro al confronto tra il coro e un attore. Quando il coro si rapporta con l'attore viene a mancare la dimensione festiva e religiosa, tutto il processo in un certo senso si laicizza, restano le connotazioni religiose, ma l'evento si colloca in una dimensione "altra". Dal momento in cui il celebrante si fa interprete delle parole e delle azioni di un personaggio, queste devono essere stabilite prima dell'evento, e in questo prima troviamo l'esigenza di un testo scritto. Il testo acquisisce una priorità non solo cronologica, ma istituzionale, e dunque si determina una gerarchia. Tuttavia la parola che presidia la tragedia greca è una parola - azione. Nella tragedia il personaggio è infatti definito dalle sue azioni e dai discorsi che palesano quelle azioni, non dalla credibilità delle sue motivazioni psicologiche: "la tragedia è imitazione non di uomini, ma di azioni e di modo di vita; non si agisce per imitare i caratteri, ma si assumono i caratteri a motivo delle azioni; [...] senza azione non può esserci tragedia, senza caratteri può esserci"¹¹.

¹¹ ARISTOTELES, *Poetica*, traduzione di G. Paduano, Roma, Laterza, 2001, p. 15

Successivamente con il teatro realistico e naturalistico, la parola in azione cede definitivamente il posto ad una parola psicologica, che si muove in un teatro anch'esso tutto interno, strutturato a sua volta in azioni psicologiche.

Un definitivo momento di svolta è quello a partire dagli inizi del Novecento quando tutto un movimento di teorici si ribella al tradizionale dominio della parola. Sarà la scena, e il lavoro concreto di tutte le professionalità che vi intervengono, il luogo in cui il teatro elabora i suoi linguaggi specifici: anche per questo molti protagonisti della cultura teatrale del Novecento rinunciano espressamente alla centralità del testo, lo eliminano o lo riducono a materiale al servizio di una creatività che è esclusivamente quella prodotta nell'evento scenico. Non si parlerà più di una rappresentazione del testo e di un teatro che vuole porsi come obiettivo l'imitazione della realtà; affrancandosi dalla necessità riproduttiva, il teatro indaga tutti i suoi linguaggi specifici.

A partire da Bertolt Brecht si interviene sull'intero impianto rappresentativo del teatro che ora costringe a ragionare, a prendere coscienza dei meccanismi sociali, delle forze e degli interessi che li muovono. E' questa la funzione che i rinnovatori del teatro del Novecento assegnano al teatro: una riflessione e un'analisi sul mondo. In questa prospettiva il teatro è luogo di eventi unici, irripetibili, in cui il senso si produce e si consuma nello stesso momento con una effimera provvisorietà che non costituisce il suo limite, ma il suo fascino. Come scrive Antonin Artaud: "riconosciamo che ciò che è stato detto non è più da dire; che un'espressione non vale due volte, non vive due volte: che ogni parola pronunciata è morta e non agisce che nel momento in cui viene pronunciata, che una forma, quando sia stata impiegata, non serve più e invita soltanto a ricercarne un'altra, e che il teatro è il solo luogo al mondo dove un gesto fatto non si ricomincia due volte"¹². Artaud nega così alla radice la nozione di rappresentazione perché concepisce il teatro come un luogo dove ogni ripetizione è impossibile e propone invece:

“un teatro in cui immagini fisiche violente frantumino e ipnotizzino la sensibilità dello spettatore travolto dal teatro come da un turbine di forze superiori. Un teatro che, abbandonando la psicologia, racconti lo straordinario, metta in scena conflitti naturali, forze naturali e sottili, e

¹² A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Morteo R., Neri G. (a cura di), Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 2000, p.195

si presenti anzitutto come un'eccezionale forza di derivazione. Un teatro che provochi *trances* come le danza dei Dervisci e degli Aissaua, e che si rivolga all'organismo con strumenti precisi, gli stessi applicati dalle musiche terapeutiche di certe tribù. [...] C'è un rischio, indubbiamente, ma ritengo che nelle circostanze attuali valga la pena correrlo. Non credo si possa arrivare a ridar vita al mondo in cui viviamo [...] propongo qualcosa per uscire dal marasma, invece di continuare a gemere sul marasma, e sulla noia, l'inerzia e la stupidità di ogni cosa”¹³.

Un esempio di teatro che ha sicuramente un andamento artaudiano, che si rifà alla dimensione della festa ricercando nuovi spazi e linguaggi espressivi in stretta relazione con il pubblico, è *Il Teatro delle Orge e dei Misteri* di Hermann Nitsch, pittore sia per formazione che per pratica. Quando nel 1957 Hermann Nitsch concepisce questa idea di teatro, che porterà avanti per tutta la sua carriera, assistiamo ad una nuova forma di opera d'arte totale dove vengono inscenati avvenimenti reali che coinvolgono tutti e cinque i sensi dei partecipanti; un'opera d'arte totale che si riferisce, come già lo suggerisce il nome, alle orge dionisiache dell'antichità e alla tradizione teatrale medievale del *Teatro dei misteri*.

Il rituale, la carne, il sangue e la contaminazione fisica dei partecipanti costituiscono, tutti assieme, le condizioni linguistiche di questo teatro determinando quella totalità dell'esperienza che Nitsch ricerca fin dai suoi primissimi esperimenti. Una totalità che si affida a un teatro dal grande impatto visivo, la cui genesi linguistica si può far risalire alla pittura ma il cui sviluppo è indiscutibilmente legato alla nozione di opera d'arte totale. Nitsch vuole forzare i limiti convenzionali del dramma e farsi motore di un evento celebrativo che pervada di sé il vissuto di chi vi partecipa, ponendolo fisicamente in una condizione di alterità, di spiazzamento dal quotidiano, di festa; vuole celebrare il sangue e la vita attraverso una rappresentazione delle durata di sei giorni che si pone come primo obiettivo quello di unire tutte le religioni e i culti in un nucleo comune: “La vita è più che un dovere, una benedizione, eccesso, spreco fino al punto di orgia. Tutto ciò che esiste deve essere celebrato. L'arte come propaganda per la vita”¹⁴. Piacevolmente influenzato, direttamente o di riflesso, dall'opera di autori come Friedrich Nietzsche, Sigmund Freud e Antonin Artaud, con le sue azioni suscita

¹³ *Ivi*, p. 199

¹⁴ G. SAVOCA, *Arte estrema. Dal teatro di performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvecchi, 1999, p. 20

nello spettatore disgusto e ribrezzo, per innescare una controreazione di catarsi e purificazione. Parlando delle diverse reazioni del pubblico Nitsch spiega che:

“All’inizio il pubblico rimane sospeso tra il prendere parte al rituale e uno stato passivo dettato dal disgusto per ciò a cui sta colpevolmente assistendo. A metà della performance il pubblico e gli attori percepiscono la trasformazione in atto: pur continuando a rispondere violentemente alle sollecitazioni, iniziano a godersi il rapporto con ciò che succede davanti ai loro occhi. Prima della fine dell’atto membri del pubblico vengono invitati a versare vernice nella carcassa dell’agnello. Non ci sono resistenze all’invito, anzi, la risposta è eccessiva: l’eccitazione, il ribollire del piacere, la liberazione delle inibizioni, l’estasi, lo scioglimento di blocchi psichici profondi devono riaffiorare e farsi rappresentare”¹⁵.

Quando nel 1960 ricomincia a dipingere nascono i primi *Schüttbilder*: opere create gettando colore e sangue sulla tela. Nonostante le sue azioni lo porteranno a tre arresti e a diversi processi, verso la metà degli anni sessanta, inizia a formare assieme ad altri artisti come Günter Brus, Otto Mühl e Rudolf Schwarzkogler il movimento chiamato *Wiener Aktionismus*. Assume così un’importanza fondamentale il piacere per l’evento concreto capace di coinvolgere gli stati fisici più profondi come l’eccitazione e la liberazione dalle inibizioni.

In quelle che si possono ancora definire azioni pittoriche, il sangue di agnelli scuoiati diventa il colore primario, colore che viene versato e spruzzato con l’uso di pennelli ma anche con le mani e il corpo. Il colore si trasferisce dalla superficie della tela a quella del corpo umano e in seguito viene sostituito completamente dal sangue, da altri fluidi corporali, o da viscere di animali, in azioni che invadono lo spazio circostante e che sconfineranno successivamente nella messa in scena di riti parareligiosi a scopo catartico, il *Teatro delle Orge e dei Misteri*. Negli stessi anni, infatti, inserisce nelle azioni anche attori che vengono crocifissi, mediante anelli, e cosparsi di sangue. Il sangue, gli odori, la carne, le sostanze organiche si uniscono all’esperienza della *action painting* e la superano. Ciò che sta accadendo è che la pittura di azione, da strumentazione linguistica che vede nel quadro comunque un suo sostituto, si trasforma in azione pittorica. Non più qualcosa che serve a generare un quadro, ma un atto estetico di natura performativa che ha fortissime implicazioni pittoriche, perché è anche atto di

¹⁵ Ivi, p. 23

colore, ma che ha abbandonato la sua dimensione strumentale per essere fine di se stesso. Il cerchio si chiude, a questo punto, e Nitsch si trova a incontrare nuovamente il teatro: l'azione non sarà più il frutto di uno sforzo di simbolizzazione e mediazione verbale, ma si darà scenicamente come atto in sé: la realtà scritta attraverso la realtà.

Per questa ragione gli spettacoli del *Teatro delle Orge e dei Misteri* non possono avvenire in spazi teatrali istituzionalmente intesi. Nitsch utilizzerà per le sue azioni gli ambienti più disparati fino al 1971, quando acquisterà il castello di Prinzendorf nell'Austria meridionale, che diventerà la dimora ideale per la realizzazione stabile del suo Teatro. Ogni spazio viene occupato nella sua interezza, vengono coinvolti finanche i vicoli del borgo con le loro piccole osterie. Si determina, così, quella osmosi tra luogo ed evento che, a partire da Bayreuth in poi, i grandi riformatori del teatro moderno hanno inseguito. Il teatro, dicono Appia, Craig, Artaud, ma anche Reinhardt, deve avvenire come festa rituale in un edificio appositamente destinato ad accoglierlo come evento esclusivo. Gli spettatori diventano quindi indispensabili per istituire la comunità che è alla base del fatto rappresentativo: “il protagonista dello spettacolo è lo spettatore partecipante, il processo drammatico corrisponde al processo di individuazione. La mistica dell'essere è l'affermazione dell'esistenza che conduce all'illuminazione e al risveglio dell'esserci. La vita sarà vista come una festa”¹⁶.

2.3. Il ruolo dello spettatore

Verso la fine dell'Ottocento si assiste ad un cambiamento radicale che cambierà per sempre le modalità di partecipazione dello spettatore all'evento teatrale. Da un lato c'è la grande innovazione dell'oscuramento della sala, che Richard Wagner sperimenta nel teatro di Bayreuth, la Festspielhaus inaugurata nel 1876, dall'altro la poetica della “quarta parete”, formulata nel saggio *De la poésie dramatique* di Denis Diderot, che consiste nell'idea che l'attore si debba immaginare un muro che lo divide dagli spettatori. Il concetto però acquista fama e diffusione solo a cavallo tra il XIX e XX secolo con l'avvento del realismo teatrale.

¹⁶ *Ivi.*, p. 24

Fondamentale sarà anche l'abolizione della scena illusionistica barocca e soprattutto del teatro all'italiana sostituito da una sala ad anfiteatro, dove i palchetti, secolare istituzione aristocratica, alla luce di nuove istanze sociali, vengono definitivamente soppressi. Anche l'orchestra subisce un cambiamento, non agisce più a vista, ma viene alloggiata in una buca ricavata ai piedi del palcoscenico. I cambi delle scene tra un atto e l'altro non saranno più a vista, ma nascosti grazie all'uso del sipario che sostenendo il concetto di "quarta parete" sancisce definitivamente la cesura tra il mondo reale dello spettatore in sala ed il mondo della finzione teatrale dell'attore sul palco, effetto quest'ultimo ulteriormente accentuato dall'abolizione della luce in sala durante lo spettacolo. Il pubblico che assiste a questo tipo di spettacolo è come se guardasse dal buco di una serratura, mentre l'attore, aiutato da questa finta parete, agisce con maggior naturalezza, come se davvero fosse nella sua intimità, nascosto ad ogni sguardo. Questa novità, l'una che riguarda più da vicino le modalità di ricezione dello spettatore, l'altra che governa la recitazione dell'attore, ottengono un immediato riconoscimento. Così il buio in sala diventa una costante, la norma in ogni teatro, mentre la recitazione da "quarta parete" diventa una specie di chiave universale per gli attori della generazione naturalista che vanno cercando l'illusione della realtà sulla scena.

In questo modo tra palcoscenico e platea si instaura un rapporto di reciproca estraneità: da una parte l'attore recita pensando che lo spettatore non esiste, dall'altra lo spettatore è ridotto a spiare in una situazione di passività immobile e silenziosa nell'oscurità di una sala mentre osserva pensando di non essere visto. È in questo contesto che si consolidano quelle modalità di fruizione dello spettacolo teatrale che ancora oggi siamo abituati a pensare e vivere.

Naturalmente non è sempre stato un rapporto di questo tipo, anzi in origine non c'è mai stata una differenza di illuminazione tra sala e scena, sia quando gli spettacoli avvenivano alla luce del giorno, come nell'antica Grecia o a Roma o nei teatri dell'epoca elisabettiana o nei *corrales*, i cortili dei grandi spettacoli spagnoli del Seicento, sia quando il teatro era praticato negli edifici totalmente chiusi, a partire dai teatri italiani di fine Cinquecento e inizio Seicento, nei quali il luogo degli spettatori era illuminato nello stesso modo del palcoscenico.

In relazione alla ricerca odierna di spazi alternativi al teatro all'italiana, in nome di una condivisione dell'evento teatrale da parte di attore e spettatore, è particolarmente interessante la considerazione di Georges Banu che definisce il teatro all'italiana come un "luogo effervescente dello sguardo incantato e della comunità animata"¹⁷ e continua sostenendo che:

"Sarà l'ultimo momento di questo piacere di essere insieme a teatro e di manifestarsi pienamente, poiché, bisogna dirlo, ogni grande epoca teatrale, da Atene a Londra o Edo, da Roma a Parigi, è indissociabile dall'attività del pubblico, dalla sua libertà e dalla sua spensieratezza. La scena deve affrontarlo. Solo il XIX secolo, il secolo della democrazia ha finito per far tacere lo spettatore, rattristando la sala. Da allora, questa verrà sottomessa. Così imprigionato, il teatro dello spettatore si spegne. Muto e silenzioso, diventa un testimone e smette per sempre di essere un collaboratore. L'ultima epoca che lasciò spazio all'attività del pubblico, l'epoca del teatro all'italiana, è ormai passata. Silenzio, pudore, attenzione – ecco i nuovi ordini. Essi consacrano la vittoria definitiva della scena sopra una sala ridotta all'anonimato. Il teatro dello spettatore ha vissuto"¹⁸.

In tutti i casi appena citati non c'è mai stata la ricerca di estraneità tra chi agisce e chi guarda perché l'attore per secoli ha cercato il contatto diretto con il pubblico, lo ha interpellato, provocato e ha condiviso con lui le sue reazioni. Per questo sono così frequenti i tentativi del teatro contemporaneo di recuperare, in modi chiaramente molto diversi, un contatto diretto con lo spettatore, nell'intento di farlo uscire dalla situazione di sostanziale passività cui è stato ridotto; come sono altrettanto frequenti i tentativi di ricreare quella dimensione comunitaria in cui troviamo in sostanza l'origine e la stessa ragion d'essere dell'esperienza teatrale. Nel contesto quindi di una società tecnologica in grado di produrre realtà virtuali, il teatro ancora oggi difende la sua caratteristica ineliminabile, quella cioè di un evento che si dà "in presenza" attraverso un incontro fisico e spirituale di persone reali, di corpi e di emozioni nella compresenza di uno spazio e di un tempo che siano comuni a tutti e due i partecipanti, l'attore e lo spettatore.

A questo tipo di spettatore il teatro dei nostri giorni, indipendentemente dalla sua poetica, chiede una disponibilità attiva senza la quale l'incontro di cui parla Grotowski

¹⁷ G. BANU, *Il rosso e oro*, Milano, Rizzoli, 1990, p. 23

¹⁸ *Ibidem*

cesserebbe di esistere e senza la quale quel qualcosa che definisce l'essenza del teatro, la sua scintilla, non potrebbe prodursi. Il teatro contemporaneo chiede infine allo spettatore un atteggiamento "vergine" di fronte all'evento teatrale, che non si rinchiuda nell'orizzonte di aspettative di un evento figlio di una pratica teatrale ottocentesca, prodotta da un contesto storico, culturale e sociale del tutto diverso da quello attuale. In sostanza vuole evitare di fossilizzarsi in un'idea di teatro precostituita per aprirsi senza alcun pregiudizio ad altri presupposti estetici, come suggerisce Lea Vergine:

"Il pubblico è richiesto per completare l'evento; deve essere coinvolto in una esperienzialità collettiva che lo spinge a riconsiderare, di rimando, il proprio quotidiano e a sospettare del proprio comportamento. Basta con le regole della contemplazione passiva; il pubblico, ora, serve da cassa di risonanza. Il legame si imposta sul piano della complicità; l'artista passa la mano allo spettatore, e la riuscita del tutto dipende da quanto e come l'altro ci sta. Il gesto di chi propone acquista rilevanza solo se al suo fare corrisponde un *riconoscimento* da parte dello spettatore. L'artista ha bisogno di sentire gli altri ricettivi nei propri confronti; che stiano al gioco della sua provocazione e che gli restituiscano le sue "proiezioni"; gli è indispensabile che il pubblico cooperi alla necessità di essere *confermato* nella sua identità. Il comportamento dello spettatore è una gratificazione per l'artista e viceversa"¹⁹.

È necessario quindi non immaginare più uno spettatore che entra in un edificio chiamato teatro, si siede in poltrona e all'apertura del sipario guarda; è necessario almeno affiancare a quest'idea un'altra immagine che vede lo spettatore protagonista di una fruizione alterata. È uno spettatore che si ritrova in piccoli gruppi o addirittura da solo, che fa parte di una comunità di eletti cui è concesso spiare da gabbie o vetri, è direttamente immesso all'interno dell'opera o viene fisicamente usato dagli attori, in alcuni casi gli viene impedito di vedere, in parte o completamente, cosa sta succedendo in scena. Non si tratta di mosse astute o escamotage per sorprendere il pubblico, queste idee appartengono alle riflessioni sul senso della percezione che ha attraversato tutto il teatro contemporaneo.

Spettacoli itineranti, dall'ormai classico *Orlando Furioso* di Ronconi del 1969 al *100% Furioso* di Ricci/Forte del 2008 fino alla *Tragedia Endogonidia* della Raffaello

¹⁹ L. VERGINE, *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000, p.26

Sanzio, teatro di strada, come quello di Eugenio Barba, teatro visuale, come le fondamentali dilatazioni spazio-temporali di Wilson, teatro nei negozi, nei garage, nelle distillerie d'acquavite, famosa l'opera di architettura *Bolle* progettata dall'architetto Massimiliano Fuksas per l'azienda Nardini dove si svolge un'importante festival di danza e teatro, nelle fabbriche e nei mille luoghi al di fuori del palcoscenico: luoghi che hanno costretto lo spettatore ad essere solo o parte di un piccolissimo gruppo di pubblico, luoghi che lo costringono a camminare, a stare in piedi, a trovarsi di fianco, dentro o dietro l'azione scenica archiviando appunto l'idea della visione frontale e della famosa "quarta parete".

Lo spettatore del teatro contemporaneo assume spesso la parte del voyeur, del testimone che vede l'immagine del proprio desiderio contemporaneamente a ciò che accade, è un vedersi vedere. Uno sguardo che diventa per Romeo Castellucci e la Società Raffaello Sanzio il senso ultimo dell'intera creazione, che non avrebbe motivo di esistere senza il vissuto del pubblico. La compagnia definisce infatti gli spettatori:

"subfondamentali; non figurano, né potrebbero figurare senza squilibrare la tettonica artistica tra le forze influenti della creazione drammatica. Lo spettatore non è un soggetto esterno e, come tale, definito. Egli è da sempre e per sempre il motivo interiore e indefinito della creazione. Lo spettatore è presente e precedente la creazione drammatica soltanto quando non abbia né un volto né un nome. Egli è con me quando creo, e, se creo, creo da sempre per lui e in lui. Ma se avesse già un volto, io non creerei. Se avesse un nome, neppure, perché verrei a sapere ciò che non devo sapere in assoluto per poter creare: ciò che gli manca. Immaginare uno spettatore è avere davanti ciò che gli manca di mio; è equivocare uno scambio, perché creare in questo modo significa colmare. Creare non è il risultato di un'operazione. Non c'è operazione, cioè non c'è un'opera posta in termini di addizione o di sottrazione. Non c'è un sapere cosa manca, un sapere cosa si vuole e un ricavarne il risultato. Non c'è un'educazione. Tutte queste cose, in verità e precisamente, ci sono, ma sono totalmente automatiche e adialettiche, cioè compresse in un individuo che non ha alcuna prospettiva di scambio. Creare non viene da un deficit. La prospettiva si rovescia, perché è lo spettatore che mi pensa quando io creo. Egli pensa a me, creante, *quando*, sì, a lui, qualcosa manca"²⁰.

²⁰ C. CASTELLUCCI, *Gli spettatori sono un destino non un orizzonte*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epoepa della polvere*, Milano, Ubulibri, 2001, p.300

Lo spettatore è qualcuno ammesso quasi per sbaglio alla visione di un evento autonomo, isolato da barriere reali come la scatola di ferro e il sipario-velario della Raffaello Sanzio, le teche di plexiglass dei Motus o l'installazione-performance di Opera chiamata *Polittico* (Fig. 5) dove ogni spettatore guarda l'attore attraverso uno spioncino: il pubblico ha l'occhio letteralmente appoggiato sulla scena, e nel proprio campo visivo, oltre all'attore, ci sono gli sguardi-spioncini degli altri spettatori che assistono alla performance.

In questi luoghi si svolgono azioni frammentate o stranianti, le parole sono spesso suoni distorti inudibili o assordanti, si usano microfoni, distorsori, campionature e filtri, le azioni sono ripetitive e meccaniche e il racconto, se c'è, risulta illogico. Allo spettatore sta il compito di creare le relazioni, di scoprire le prospettive, di reinventare la



Figura 5. *POLITTICO* (*operetta2*), Opera, cura della visione e regia Vincenzo Schino

visione esercitando lo sguardo. È un teatro che esalta il ruolo e la funzione del pubblico che è costretto a esercitare tutti i suoi sensi rispetto ad un occhio fin troppo sollecitato: cammina, si sposta, spia, ascolta in cuffia, rivede lo stesso spettacolo da postazioni diverse, si connette a internet, manda messaggi, viene bendato, beve, colpisce, siede a tavola e mangia. Lo spettatore viene messo artaudianamente al centro dello spettacolo, è il protagonista di un emozionale e unico corpo a corpo.

2.4. Nuovi corpi per nuovi sguardi

Antonin Artaud, nell'ormai classico testo *Il teatro e il suo doppio*, si chiede come sia possibile che nel teatro occidentale tutto quello che lui definisce “specificatamente teatrale, ossia tutto ciò che non è discorso e parola”, deve essere relegato in secondo piano. Attraverso questo semplice interrogativo provoca una riflessione che mette in gioco la ricerca di un linguaggio che sia in grado di raggiungere direttamente i sensi, quindi un linguaggio che sia in qualche modo opposto a quello razionale della parola. Secondo Artaud il teatro avrebbe tutti i requisiti per ottenere tale scopo tuttavia è necessario che prima riesamini i suoi statuti a partire dalla consapevolezza della valenza scenica del suo linguaggio, un linguaggio che “consiste in tutto ciò che occupa la scena, in tutto ciò che può manifestarsi ed esprimersi materialmente su una scena”²¹.

Artaud dichiara il desiderio di una rifondazione del linguaggio dalle sue fondamenta partendo dalla figura del regista che deve necessariamente farsi centro di creazione, non semplice mediatore, ma creatore autonomo, essendo la regia secondo Artaud un “linguaggio dello spazio e del movimento”²². L'obiettivo è appunto quello di raggiungere la dimensione originaria del teatro dotato di una forza di impatto che coinvolga immediatamente la sfera dei sensi.

Sulla scia di Artaud, i corpi in scena delle compagnie di teatro contemporanee, diventano portatori di un linguaggio specifico fondato su di un alfabeto di segni. “Avendo preso coscienza di questo linguaggio nello spazio, linguaggio di suoni, di grida, di luci, di onomatopее, il teatro è tenuto ad organizzarlo, creando coi personaggi e con gli oggetti dei veri e propri geroglifici”²³, scrive Artaud. In questo modo la scrittura scenica è riuscita a rifondare una nuova lingua teatrale in grado di recuperare la dimensione originaria del teatro.

La decostruzione che ne consegue allude ad un processo compositivo opposto a quello della costruzione; anziché articolare le singole parti in un unico insieme organico, la decostruzione cerca di disarticolare le singole parti in modo da visualizzarle nella loro originaria dimensione frammentaria. Il testo non ha più come obiettivo un

²¹ A. ARTAUD, *Il teatro e il suo doppio*, Torino, Einaudi, 1972, p.154

²² *Ivi*, p. 163

²³ *Ivi*, p. 205

racconto, ma la successione segmentata delle azioni in modo da ottenere una possibile situazione drammatica, priva di personaggi, cioè di soggetti psicologici, di azioni da agire, di mondi da rappresentare. Quelle che emergono sono le interferenze, i cortocircuiti, ma non la sintesi tipica dell'estetica teatrale del primo Novecento. Una ricerca di libertà a partire dall'autonomia dei singoli livelli espressivi.

Quindi l'attore non è più l'interprete di un personaggio concepito altrove, il dicitore di una pagina scritta da altri, ma è lui stesso il personaggio. Non attore, ma "attante"²⁴, propone Valentina Valentini, quindi uno che con il suo corpo compie degli atti e, agendo, crea un suo mondo. Anche lo spazio scenico non sarà più fisso e chiuso, ma provvisorio e mobile: gli oggetti e le immagini coinvolti nell'azione non sono una rappresentazione illusoria di ambienti esterni, ma partecipano all'azione dei corpi.

Assume così nuovo protagonismo anche la danza, tipica arte del corpo senza parole. Anche il danzatore non è più l'interprete virtuosistico di una musica che gli è data, ma definisce lui stesso, con i suoi passi, il senso dello spazio-tempo. Eugenio Barba, una delle figure di spicco del teatro mondiale contemporaneo, noto amico e allievo di Grotowski, regista e fondatore dell'Odin Teatret nel 1964, sostiene che:

"I principi che ricerchiamo, e da cui scaturisce la vita dell'attore, non tengono in alcun conto le distinzioni fra teatro, mimo o danza. [...] La rigida distinzione fra il teatro e la danza rivela una ferita profonda, un vuoto di tradizione che rischia continuamente di attrarre l'attore verso il mutismo del corpo, e il danzatore verso il virtuosismo. Questa distinzione apparirebbe assurda agli artisti delle tradizioni classiche asiatiche, così come sarebbe apparsa assurda ad artisti europei di altre epoche storiche, ad un giullare, ad un attore della Commedia dell'Arte o del Teatro elisabettiano"²⁵.

Per Barba si tratta di rintracciare e riconoscere quella qualità extra quotidiana dell'energia che rende il corpo dell'attore, o del danzatore, scenicamente vivo, deciso e credibile. È la ricerca di una "verità" esistenziale che sta prima delle tecniche, una ricerca del comportamento scenico che Barba definisce "pre-espressivo". Dal momento che "la condizione per il germinare di significati è l'esistenza di un rapporto attore-

²⁴ V. VALENTINI, *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007, p.89

²⁵ E. BARBA, *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, il Mulino, 1993, p. 42

spettatore, l'attore deve *essere* in quanto attore. [...] Senza efficacia a livello pre-esspressivo un attore non è un attore. Può anche funzionare all'interno di un determinato spettacolo, ma è, appunto, materiale puramente funzionale nelle mani di un regista. Può vestire i panni, i gesti, le parole, i movimenti di un personaggio, ma senza una compiuta presenza scenica è solo panni, gesti, parole, movimenti”²⁶.

L'idea di opporsi al teatro commerciale, con attori che si offrono e rappresentano loro stessi in scena davanti a spettatori che vengono coinvolti nell'azione teatrale, si trova anche nel Living Theatre fondato da Julian Beck e Judith Malina nel 1948 a New York. Nello storico spettacolo *Paradise Now* del 1968, vediamo i due corpi nudi e avvinghiati di Julien Beck e Judith Malina al cospetto di un pubblico quasi da strada. Il loro è un teatro fondato sulla spontaneità della tensione drammatica, che si manifesta attraverso il gesto, il suono e l'espressività corporea. Una concezione che trova le sue radici, ancora una volta, nel pensiero teatrale di Antonin Artaud che identifica gli attori nel ruolo di vittime sacrificali. In questo senso il teatro riscopre la propria eredità storica e le sue lontane ascendenze nelle celebrazioni dei sacri misteri dell'età medievale. Quello del Living è un teatro che insegue il sogno di irrompere nella vita, di confondersi e quasi annullarsi nei gesti minimi, negli oggetti umili, nella nudità dei corpi; un teatro che non ha bisogno di idee ma di sensazioni, come sostengono i suoi fondatori.

Nel 1968, alla nudità di questi corpi in strada, vi corrisponde la nudità dei corpi sulla scena, come in un'immagine da *Il principe costante* (Fig. 6) di Jerzy Grotowski, il grande maestro polacco ideatore e assertore del teatro povero: “Non ci rimane allora che un attore “santo” in un teatro povero”²⁷. Un teatro che ispirerà anche l'Arte Povera italiana, le cui prime prove risalgono al 1967, che verrà così battezzata da Germano Celant proprio assumendo il termine dal teatro di Grotowski.

Un maestro che incarna meglio di chiunque altro, con il suo percorso nel teatro e oltre il teatro, la vera rivoluzione del Novecento teatrale sintetizzabile nel rovesciamento del teatro che da fine diventa il mezzo, quindi, da occasione di divertimento e intrattenimento estetico, diventa uno strumento di ricerca spirituale e di conoscenza, che non può che essere pratica, ma creata nel corpo e con il corpo.

²⁶ *Ivi*, p.159

²⁷ J. GROTOWSKI, *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni Editore, 1970, p. 50



Figura 6. Ryszard Cieslak nella parte del Principe Costante. Regia di Jerzy Grotowski

Alla fine degli anni Settanta, a liberare il teatro dalle sue convenzioni storiche, saranno proprio maestri come Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, che negli stessi anni fonda l'ISTA: la Scuola Internazionale di Teatro Antropologico, per approfondire pratica e pedagogia applicate alla performance, Bob Wilson, personaggio emblematico della contaminazione fra le arti, coreografo, regista e insieme artista visivo che debutta proprio nel 1976 con *Einstein on the Beach*, il capolavoro più rappresentativo di una rivoluzionaria dimensione di teatro, musica e arte, e poi negli anni a seguire, La Gaia Scienza, Magazzini Criminali, Falso Movimento, fino ai più giovani Jan Fabre, Fura dels

Baus, Teatro Valdoca, Societas Raffaello Sanzio, Motus, Masque Teatro, Accademia degli Artefatti, Fanny & Alexander (Fig. 7).

Queste nuove compagnie teatrali, formatesi appunto tra gli anni Ottanta e Novanta, sulla scia dei grandi riformatori del Novecento, che pretendono dall'attore un'adesione esistenziale totale e non limitata alla recitazione episodica di una singola scena, rinunciano sovente, e consapevolmente, alla correttezza tecnico-grammaticale in favore di una capacità di espressione più immediata e meno formale.



Figura 7. *West, Fanny & Alexander*, 2010

Assistiamo a spettacoli volutamente imperfetti, caratterizzati da fisicità sgraziate, dove i protagonisti non sono più gli attori professionisti della scena, ma persone che non posseggono i fondamenti della recitazione e si ritrovano per la prima volta a condividere il loro vissuto con un pubblico che ha sempre più bisogno di autenticità. Alcune esperienze di questo tipo invadono anche lo spazio della danza, disciplina sempre più aperta alle sperimentazioni e intersezioni con gli altri linguaggi artistici.



Figura 8-9. *Kontakthof*, con un ensemble di anziani e con una compagnia di adolescenti, Pina Bausch, 2000

Il lavoro teatrale di Pina Bausch è esemplificativo di alcune tendenze dell'arte performativa contemporanea. Si tratta, infatti, di una danza lontana da ogni tecnica e stile preesistente, nata dal respiro delle emozioni e dalla forza dei gesti quotidiani, che

rivoluziona ogni retorica e ideologia sul “corpo ideale”. Negli spettacoli di Pina Bausch i corpi sono più che mai veicoli; i danzatori utilizzano la corporeità per disegnare delle coreografie che non sono una partitura di passi astratti dettati da una coreografa-regista, quanto il risultato di un’analisi personale che nasce da un’istanza reale, da problemi attuali, da tematiche specifiche. Sono un esempio la riedizione dello storico spettacolo del 1978 di Pina Bausch, *Kontakthof* (Fig. 8-9), riallestito nel Duemila con un ensemble di anziani over-65 e successivamente con una compagnia di adolescenti.

Un altro esempio sono gli allestimenti con i bambini o con gli anziani del coreografo e regista Virgilio Sieni, ideatore di un teatro sperimentale fondato su un tipo di danza dal carattere evocativo e ritualistico. Sieni, protagonista della scena contemporanea italiana a partire dai primi anni Ottanta, si è formato come danzatore, ma il suo percorso formativo comprende anche gli studi legati alle arti visive e all’architettura, caratteristica che ritroviamo in molti registi, attori, performer e compagnie della teatro contemporaneo.

Un altro caso odierno di teatro alla ricerca dell’immediatezza espressiva e di una necessità comunicativa, è la Compagnia della Fortezza del carcere di Volterra, che grazie alla direzione del regista Armando Punzo, porta in scena i detenuti del carcere. Una ricerca, quella della Compagnia della Fortezza, che consiste nell’eliminare il superfluo per riscoprire la funzione originaria del teatro: un linguaggio nuovo, che si nutre di fatti concreti della vita (Fig. 10).



Figura 10. *L’Opera da tre soldi*, da Bertolt Brecht, Compagnia della Fortezza, regia di Armando Punzo, Carcere di Volterra, 2002

Un caso particolare e ancora più spinto in questa direzione è quello delle compagnie e dei registi che scelgono di lavorare con attori con disabilità fisiche o mentali. Pippo Delbono è un caso esemplare: adotta uno dei suoi attori, sottraendolo così ad una reclusione manicomiale, e lo affianca in scena, nello spettacolo *Urlo* del 2004, ad un interprete del teatro di tradizione come Umberto Orsini.

È evidente come l'attore del teatro contemporaneo è in primo luogo un corpo che si definisce per sottrazione; non a caso discende da un patriarca autistico come l'Amleto messo in scena dalla Società Raffaello Sanzio. È un attore che non recita, ma esiste. È un corpo deformato da una malattia del senso e del sentire, della psiche e di una cultura che sta andando incontro al disfacimento di sé. Un corpo che ha aderito ad un mondo segnato dalla mancanza di profondità e dall'esaltazione della superficie, da una cultura dell'immagine o del simulacro. Come sostengono Stefania Chinzari e Paolo Ruffini:

“I corpi malati, i corpi macchina reificati del teatro di questo fine millennio devono la propria configurazione concettuale e fisica all'immaginario della fotografia di Serrano e Sherman, Pierre et Gilles e Morimura; [...] ma anche a quei bodyartisti che hanno lavorato sul concetto di spazio oltre che di metamorfosi del corpo, da Jana Sterbak a Rebecca Horn e Urs Lüthi. In scena vediamo allora i corpi anonimi di *Dati...* degli Artefatti dove l'io dissolto e dissolto perde la sua identità, si mette fuori di sé e si moltiplica; le cadute nella ripetizione fotogrammatica alla Muybridge dentro la teca di *Catrame* dei Motus; le protesi posticce alla Marcel.li Antunez Roca negli organismi e nelle architetture espressioniste di *Nur mut* del Masque (Fig. 11); [...] le pose esibite dai Motus in *O.F.* citando la sfrontatezza sensuale di *Portrait (Futago)* di Yasumasa Morimura; l'omaggio a Lüthi nei corpi deviati in *Sulle possibilità irrazionali di vita ad una data qualsiasi* degli Artefatti. [...] Ai performer della Body Art il nuovo e il nuovissimo teatro è debitore di una sfida spericolata, eccessiva, scandalosa e oltraggiosa: un'esplorazione di carne e sangue in cui si è innestata l'estetica della tecnmutazione. [...] Le storiche ferite di Gina Pane e le operazioni chirurgiche di Orlan, i ganci e il cybercorpo di Stelarc hanno forgiato l'immaginario contemporaneo promuovendo il corpo oltraggiato e esibito a corpo “contro”, scagliato contro gli specchi di una cultura che del corpo ha fatto la sua ossessione”²⁸.

²⁸ S. CHINZARI, P. RUFFINI, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvechi, 2000, pp. 193-194

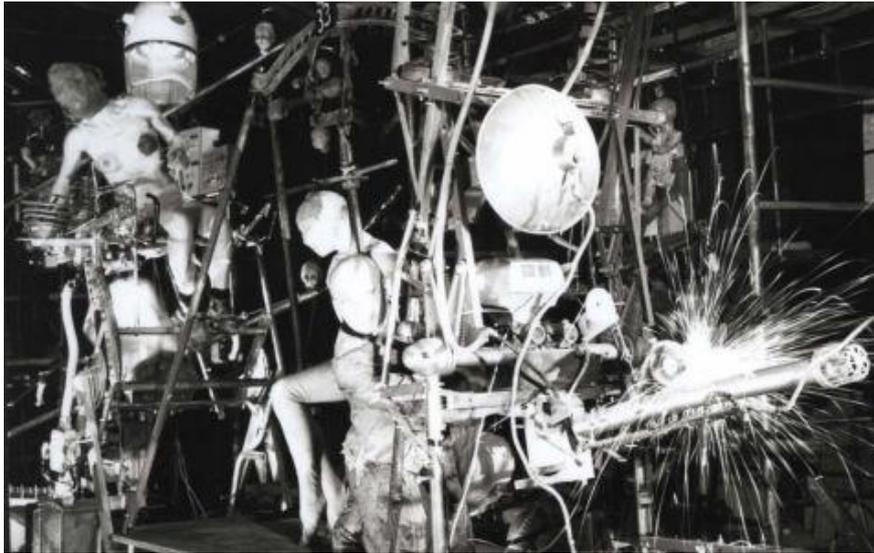


Figura 11. *Nur mut*, Masque Teatro, 1997

Sembra che sia stato infranto anche il tabù della carne, come vedremo nello spettacolo del *Giulio Cesare. Pezzi staccati* di Romeo Castellucci, portando alla luce una corporeità che ormai è diventata luogo sociale, un fenomeno identitario sempre più frammentato. Il performer-attore e il regista-coreografo contemporanei, a partire dall'estetica e dalla contemplazione del corpo come esplorazione dell'umanità, scelgono di agire all'interno del nuovo meccanismo teatrale con tutto quello che ne consegue.

Assistiamo così a veri e propri sovvertimenti che ridisegnano e ridefiniscono tutte le componenti del teatro: dagli attori alla funzione dei registi, dall'uso della drammaturgia alle realizzazioni sceniche fino al misurarsi e relazionarsi con lo sguardo dello spettatore. Piccole e potenti rivoluzioni che verranno approfondite nel dettaglio attraverso l'analisi di un caso particolare di teatro contemporaneo, la Società Raffaello Sanzio, gruppo pioniere in Italia di questa nuova idea di teatro globale, di teatro fatto di corpi, di teatro come incontro con altri corpi.

3. I PRIMI INTRECCI

3.1 Che cos'è la Performance Art?

Voler teorizzare determinate forme artistiche, al fine di collocarle in specifici contesti culturali, potrebbe apparire come un tradimento dal momento che l'oggetto di studio è un tipo di arte che si caratterizza per essere aperta a qualsiasi contaminazione, un'arte dinamica, che rifugge l'iconicità, ed è principalmente finalizzata a far vivere esperienze e nuove pratiche comportamentali e sperimentali.

Quando si parla di arti performative infatti si allude a un ampio ambito di attività che spaziano dalla danza all'opera, dal teatro al mimo, dal circo alla musica. In termini generali si può affermare che si tratta di forme espressive in cui l'artista agisce e si esprime usando il proprio corpo; l'opera consisterà quindi nell'esecuzione delle azioni da parte dell'artista rivolte ad un pubblico pronto a reagire, un pubblico che dovrà ricoprire a sua volta un ruolo non più contemplativo ma attivo. La performance, caratterizzata dall'uso del corpo, si differenzia quindi dalle altre forme d'arte dove gli artisti creano oggetti materiali o compongono testi scritti.

La Performance Art, nell'accezione solitamente utilizzata, inizia ad essere identificata a partire dagli anni Settanta per indicare un ambito più ristretto di pratiche performative adottate da artisti che provengono prevalentemente dal campo delle arti visuali. Si tratta di modalità espressive che trovano nelle avanguardie storiche del primo Novecento le loro fondamenta; quelle avanguardie che hanno contribuito a infrangere i legami con la tradizione contribuendo a ridefinire la figura dell'artista, del fruitore e il concetto stesso di opera d'arte.

Il termine Performance Art si riferisce quindi a una forma d'arte che ha avuto origine con le avanguardie storiche europee ma che successivamente si è sviluppata negli Stati Uniti dove ha assunto, tra gli anni cinquanta e sessanta, un carattere più definito attraverso il lavoro di artisti come Allan Kaprow che conia il termine Happening.

Per capire meglio che cosa si intende con Performance Art può essere utile spostare l'attenzione sui meccanismi che si generano in fase di una valutazione critica di questo fenomeno performativo. Quando l'oggetto in questione è una performance i

criteri estetici convenzionali, abitualmente adottati per valutare un'opera d'arte tradizionale, si rivelano del tutto inadeguati in quanto le performance tendono a superare i confini tra i generi rendendo così dubbia l'appartenenza di una data azione a una disciplina piuttosto che ad un'altra. Per una valutazione completa si sente la necessità di integrare questa materia rivolgendosi a categorie analitiche spesso prese in prestito dalle discipline che studiano il comportamento e l'azione sociale. I motivi sono da ricercare nei fondamenti che caratterizzano questa espressione artistica, la quale, similmente all'atto teatrale, si presenta come un'azione effimera, intangibile, e che presuppone come elemento determinante nella creazione del suo significato la relazione con il pubblico.

Per molti anni si è pensato alla Performance Art come ad una forma artistica lontana dal mondo teatrale nonostante in ambito teatrale si fossero già da tempo sperimentati linguaggi nuovi e si fossero abbattute certe definizioni statiche, logore e dettate da quel teatro che ormai abbiamo solo nella nostra mente e che definiamo teatro all'italiana. Come osserva Cruciani:

“Quando nel linguaggio quotidiano ci accade di usare metafore come “scena”, “sipario”, “ribalta”, “palco”, “teatro”, se le riportiamo alle immagini teatrali che ci evocano troviamo sempre una stessa tipologia di teatro: grosso modo quella del cosiddetto “teatro all'italiana”. Quando, di recente, una ricerca ha sovrapposto gli schemi spaziali di un buon numero di importanti rappresentazioni, è la morfologia base del teatro all'italiana che ne è risultata quale comun denominatore. Il teatro all'italiana, nella sua genericità, ci appare quindi “normale”, sia nel senso di consueto e naturale sia nel senso di essere fondato sulla norma del pensare teatro: ottimizza quel che pensiamo del teatro nelle componenti scena e sala e consente anche di pensare unitariamente le storie separate dell'architettura teatrale, della scenografia, del luogo dell'azione rappresentativa”.²⁹

Spesso le definizioni di questo fenomeno artistico hanno posto l'accento sull'antitesi con il teatro, sottolineando, rispetto alla messa in scena teatrale, la mancanza nella performance di una rigida struttura narrativa, l'intento di stupire e di richiamare l'attenzione del pubblico spinto a partecipare e a oltrepassare così la rigida

²⁹ F. CRUCIANI, *Lo spazio del teatro*, Laterza, Bari, 1992, p.11.

linea di demarcazione tra palcoscenico e platea. Tuttavia sono proprio il carattere effimero della Performance Art, l'enfasi posta sulla forza espressiva del gesto, il suo essere destinata ad esaurirsi nel momento della sua stessa esecuzione, l'importanza attribuita all'evento fortuito, gli aspetti drammaturgici dell'azione, la dimensione corporea, l'esibizione di sé, la spettacolarità, ad evidenziare la dimensione prettamente relazionale di questa espressione artistica e quindi il suo essere anche teatrale.

Le azioni possono essere contrassegnate da connotazioni violente che arrivano ad assumere tratti drammatici, esagerati o grotteschi; altre volte si tratta di semplicissimi eventi, così poco ricercati e spettacolari da passare quasi inosservati, come dei banali comportamenti del quotidiano. Non è raro poi che le performance vengano eseguite fuori dai luoghi ufficialmente deputati all'arte, come mostre o gallerie, e siano invece realizzate in spazi pubblici come piazze, strade, giardini e nel corso di situazioni ordinarie. In questi casi l'azione del performer consiste spesso nel giocare con le routine quotidiane e si esplicita nella provocatoria violazione di alcune regole tacite delle interazioni sociali e nella creazione di un diffuso senso di disagio nel pubblico occasionale che è inconsapevolmente coinvolto.

Il termine è diventato quindi nel corso del tempo omnicomprensivo e si è esteso fino a includere i tipi più svariati di espressioni artistiche: dalle installazioni interattive nei musei, alle poesie d'azione nei teatri, fino alle esibizioni multimediali nelle gallerie o nei club.

La ricostruzione cronologica delle principali fasi della Performance Art sarà pertanto il risultato di un costante intersecarsi di quei confini che delimitano il settore delle arti visuali, quello del teatro, della danza e l'ambito della sperimentazione musicale. Per inquadrare meglio le interferenze tra questi macromondi è necessario presentare ora un breve excursus sull'origine e l'evoluzione della Performance Art.

3.2 Dall'arte oggettuale all'arte in azione

Le avanguardie storiche che si manifestano nella prima parte del Novecento rappresentano una vera esplosione di sperimentazioni e nuove idee, e sembrano voler riscrivere letteralmente la storia dei diversi ambiti artistici, a partire dal tentativo di decentramento dalle arti figurative, dal realismo, dalla svalutazione del momento "artistico" come momento creativo di produzione materiale di un oggetto. La storia della Performance Art si snoda a partire dall'affermazione delle avanguardie storiche, in un'epoca quindi di rivolta e sperimentazione.

I movimenti che si affermano in Europa a partire dai primi anni del Ventesimo secolo pongono le basi teoriche e definiscono alcuni tratti propri delle forme d'arte interdisciplinare che si svilupperanno negli anni successivi; caratteristiche peculiari sono le azioni provocatorie, il gusto per la trasgressione, l'opposizione a qualsiasi forma di mercificazione dell'arte, la commistione anche inusuale di tecniche e generi. Tutte queste caratteristiche le troviamo appunto nella produzione e nei manifesti artistici del Futurismo, del Dadaismo, del Surrealismo.

Al momento dell'affermazione di queste nuove modalità del fare artistico ci si avvaleva di azioni performative per dare una prova esplicita delle nuove idee, per farsi conoscere e attirare l'attenzione. In questo contesto sarà proprio il movimento del Futurismo, anche se sarebbe più corretto definirlo con le parole di Lista, "un patchwork di tendenze e di idee costantemente sottomesso a rivolgimenti dialettici, tensioni interne, crisi e fasi di rottura"³⁰, a spezzare con forza i confini che separano le diverse discipline artistiche.

I futuristi erano portatori di una nuova idea di cultura totale, innovativa e dinamica, intenzionati a superare il confine che separa l'arte dalla vita, l'estetica dal mondo sensibile. L'arte è "riflesso immediato della sensazione vitale e trasfigurazione lirica del dinamismo che nutre il perpetuo divenire"³¹, definita in questi termini è facile comprendere come per i futuristi l'artista fosse ancora l'unico possibile mediatore tra un'esperienza estetica e un'esperienza sensibile della realtà e come tale possibile protagonista di performance. E' l'artista che con il suo essere qui ed ora crea l'opera che

³⁰ G.LISTA, *Cinema e fotografia futurista*, Skira, Milano, 2001, p.19.

³¹Ivi, p.12

diventa atto vivente e si carica di quei valori iscritti nei loro manifesti. Sarà proprio attraverso il teatro che i futuristi rappresenteranno la definitiva rottura delle barriere, sia di quelle esistenti tra le singole arti che di quelle presenti tra il pubblico e gli artisti.

3.2.1. Teatro Futurista e Cabaret Dadaista

I futuristi considerano il teatro non solo un ideale punto d'incontro ma anche un efficace strumento di propaganda della loro ideologia vitalistica, infatti l'attività teatrale futurista inizia nel 1910 con la prima tumultuosa "serata futurista" svoltasi a Trieste il 2 gennaio. Queste serate sono vere e proprie performance che consistono nell'unione di arte, provocazione e propaganda: dalla recita di poesie, all'esibizione di semplici oggetti o intermezzi musicali, fino alla lettura dei manifesti, il tutto vivacizzato dalle reazioni violente del pubblico, chiamato in causa e istigato tramite provocazioni.

In questo modo oltre a suscitare un ricercato scandalo per attirare l'interesse e quindi far conoscere il movimento, i futuristi dichiarano anche una loro precisa linea estetica contrapposta al teatro di prosa, impegnato in una fedele ricostruzione storica dei luoghi e dei sentimenti dei personaggi, la necessità di portare l'azione tra gli spettatori. La necessità quindi di creare una scena attiva nella quale lo spettatore sia coinvolto eliminando il concetto di ribalta e quarta parete.

Nel primo periodo i luoghi di incontro sono le piazze ma successivamente le serate si spostano nei teatri dove "il fumo dei sigari e delle sigarette fonde l'atmosfera del pubblico con quella del palcoscenico"³², come dichiara il Manifesto del *Teatro di Varietà* del 1913. Questo tipo di teatro oltre a distruggere i tradizionali concetti di tempo, spazio e proporzione, inventa nuovi elementi di stupore e modernità, introduce la sorpresa e la necessità di azione fra gli spettatori della platea, dei palchi e della galleria. Per ottenere questo coinvolgimento propone di mettere della colla su alcune poltrone affinché lo spettatore che vi rimane incollato possa suscitare l'ilarità generale; propone di vendere lo stesso posto a dieci persone per fomentare battibecchi; offre posti gratuiti ai pazzi e a signore eccentriche e irritabili; cosparge le poltrone di polvere per provocare pruriti e starnuti. Il *Varietà*, insieme al music-hall e al circo, caratterizzati da

³² F. MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico*, Dedalo, Bari, 2002, p.91.

rapidità, destrezza, improvvisazione e grottesco, vengono scelti dai futuristi come i generi che meglio abbracciano i loro intenti: clown, acrobati e funamboli sprigionano un'energia che fa dimenticare qualsiasi riflessione legata al teatro di parola e al bozzetto pittorico.

Nonostante questa proposta d'avanguardia teatrale assuma più un carattere utopico a causa delle arretratezze del sistema teatrale italiano dei primi del Novecento, la ricerca futurista prosegue con la stesura del manifesto del 1915, *Il teatro futurista sintetico*, che pone i fondamenti di un nuovo genere teatrale, il dramma sintetico. Le drammaturgie sono brevissime perché quello che interessa è condensare situazioni, idee, sensazioni, fatti e simboli, in poche parole e in pochi gesti. Nell'azione giocano i rumori, le luci, i colori, la gestualità, i movimenti del corpo. Le didascalie per la messa in scena sono dettagliatissime e lunghe, tanto quanto brevi e spesso fulminei sono i dialoghi, ridotti a poche battute. Spesso si tratta di scene completamente mute. Si rappresentano situazioni astratte e inverosimili, dove i personaggi, che non hanno contenuto psicologico, si risolvono totalmente nelle loro azioni, che possono anche esaurirsi in gesti molto semplici, o non esserci affatto, affidando in questo caso l'azione ai singoli oggetti.

Il repertorio delle sintesi teatrali porta alla produzione di circa cinquecento pièce che non vengono però rappresentate dagli stessi futuristi, ma da normali compagnie teatrali che non hanno né una specifica preparazione né una motivazione ideologica. Il significato di queste opere, quindi, rimane esclusivamente legato alla sua dimensione letteraria.

Le sintesi teatrali preparano il terreno per il lancio di altri manifesti che cercheranno di rinnovare il genere teatrale sotto altre forme, come il *Manifesto della scenografia futurista* redatto nel 1915 nel quale Enrico Prampolini (Fig. 12 e Fig. 13) specifica che la scena non potrà più essere uno sfondo colorato, un ingrandimento fotografico della realtà ma sarà una sintesi assoluta ottenuta con mezzi architettonici che tende alle “conquiste della luce, dello spazio e del movimento, in un'architettura astratta di piani e volumi accidentali”³³.

Le scenografie, le coreografie, i costumi, gli arredi sono basati sulla geometrizzazione delle forme e sui colori accesi. La scena diventa un evento plastico:

³³ F. MANCINI, *L'evoluzione dello spazio scenico*, Dedalo, Bari, 2002, p.92.

uno spazio attivo, implicante, provocatorio, irradiante e dominato dal dinamismo. Fondamentali saranno gli interventi di Balla, non solo come scenografo ma anche come attore e autore.



Figura 12. Enrico Prampolini, Scenografia per il balletto “Mandarino meraviglioso” di Béla Bartók, Teatro La Scala, Milano, 12 ottobre 1942

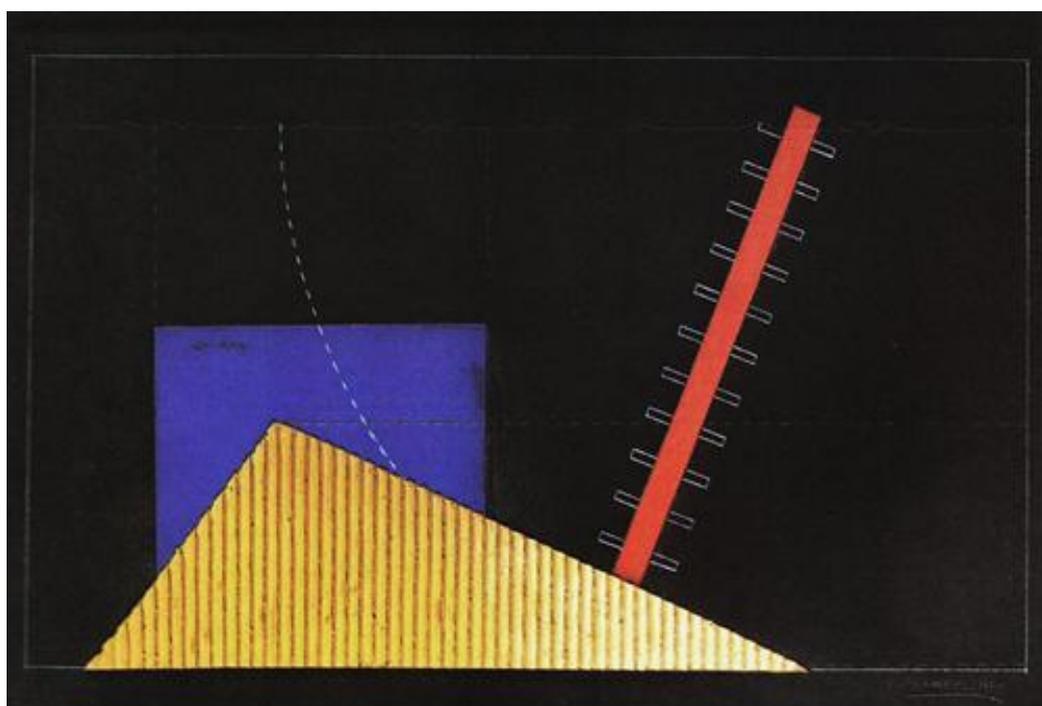


Figura 13. Enrico Prampolini, *Il mercante di cuori*, bozzeto di scena 1927

Uno dei progetti forse più interessanti sono le scenografie geometriche e la successione dei cinquanta piani luce in soli cinque minuti realizzati per *Feu d'Artifice* di Igor Stravinsky (Fig. 14 e Fig. 15) presso il Teatro Costanzi di Roma per conto dell'impresario teatrale russo Sergej Pavlovič Djagilev: non sono i ballerini a danzare ma il complesso gioco di luci, che illuminano a tempo di musica i volumi geometrici colorati.



Figura 14. Giacomo Balla, scenografia di *Feu d'artifice* di Igor Stravinsky, Teatro Costanzi, Roma, 12 aprile 1917

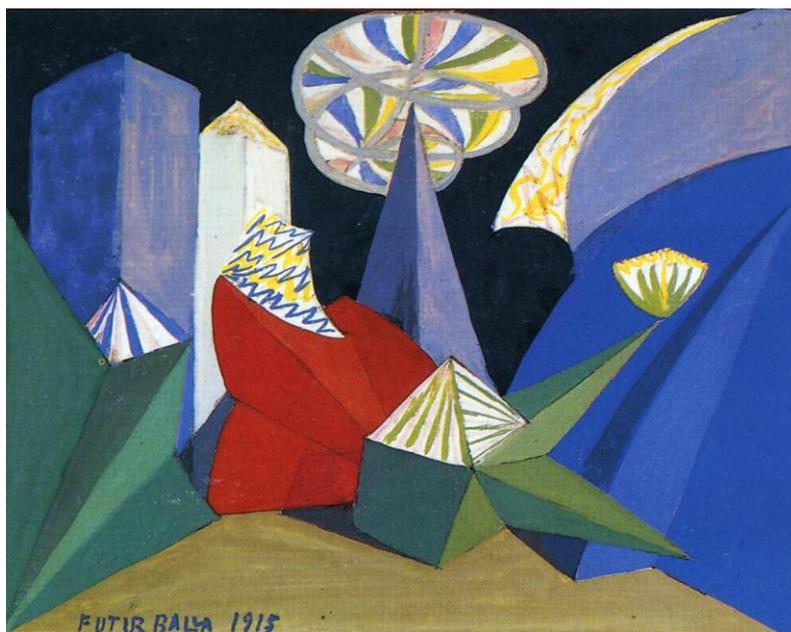


Figura 15. Giacomo Balla, tavola per *Feu d'artifice* di Igor Stravinsky, olio su tela, 1915

Un altro significativo protagonista sarà Fortunato Depero che sostituirà l'attore con la marionetta per offrire un godimento mimico paradossale e a sorpresa. Passando dai *Balli plastici* (Fig. 16), cinque azioni mimico-musicali dove utilizza i mezzi del teatro delle marionette, Depero giungerà all'idea del *Teatro magico*, fusione di azione,

mimica, suono, gesto, luce, punto d'arrivo della sua attività teorico-pratica.

Con questi documenti, la scena futurista produce intuizioni teatrali notevolissime, quali il rovesciamento di ogni ordine gerarchico dei temi, l'abolizione della linearità e della causalità narrative, la ripetizione, l'inversione o l'accelerazione dell'atto teatrale, lo sdoppiamento del personaggio e la compenetrazione scenica che permette di costruire nuove unità di tempo e di spazio. Gli stessi Balla e Depero sono anche inventori di vere e proprie performances fotografiche che sembrano anticipare alcune esperienze dell'Arte Concettuale e della Body Art.



Figura 16. F. Depero, Costume per *La ballerina azzurra*, *Balli plastici*, 1918

La ricerca fotografica di Depero, condotta tra il 1915 e il 1916, inizia con un autoritratto che è già una messinscena del suo essere artista. In questo scatto Depero carica l'immagine di una forte espressività fisionomica e successivamente ne intensifica l'impatto inserendo appariscenti scritte a tempera, forse il primo esempio storico di intervento grafico su una fotografia, in ogni caso la presenza della scrittura sottolinea come la fotografia non sia un semplice documento illustrativo-didascalico ma un atto performativo, significativamente vicino a quello che faranno molti anni dopo gli artisti della Narrative Art.

Seguono una serie di autoritratti che amplificano questa direzione espressiva in cui la personalità dell'artista porta l'arte a coincidere con la vita, oltre a dare corpo e concretezza ai fondamenti della poetica futurista.

Riso cinico o Smorfia (Fig. 17) sottolineano il disprezzo futurista per il perbenismo borghese, in *Autoritratto con pugno* (Fig. 18) Depero si ritrae mentre sferra un pugno e grazie ad un taglio ravvicinato e a spiovere dall'alto sembra volersi scagliare con foga verso la vita e tutti gli ostacoli al nuovo, una lotta contro la resistenza al passatismo. Arrampicandosi su un albero riproduce l'allegoria del ritratto dell'artista come scimmia la cui tradizione iconografica ha celebri esempi a partire dall'emblematico dipinto di Jean-Antoine Watteau, *La Scimmia Scultrice*.

Negli stessi anni incolla alcuni autoritratti su cartoncino, inserisce alcuni messaggi e interventi a tempera e poi li spedisce a Carrà e Marinetti realizzando il primo esempio di Mail Art futurista. Con questi pochi esempi di performances fotografiche Depero inaugura una ricerca che verrà portata avanti da oramai famose fotografie, la

Tonsure di Duchamp (Fig. 19), o la fotografia di Yves Klein mentre spicca il volo dal tetto della casa. (Fig. 20)

Oltre a Depero un altro grande rappresentante della performance in fotografia è Giacomo Balla che costruisce brevi sequenze a due o quattro immagini. In una di queste sequenze appare impegnato nell'atto di dipingere: le foto lo mostrano in movimento mentre si allontana dalla tela, la scruta, si avvicina, si concentra, e poi riprende il gesto. Il lavoro diventa un'occasione scenica per rappresentare l'arte in azione, un'azione che coinvolge l'intero corpo dell'artista. (Fig. 21)



Figura 17. Fortunato Depero, *Autoritratto con smorfia*, Roma, 11 novembre 1915



Figura 18. Fortunato Depero, *Autoritratto con pugno*, Roma, 24 marzo 1915

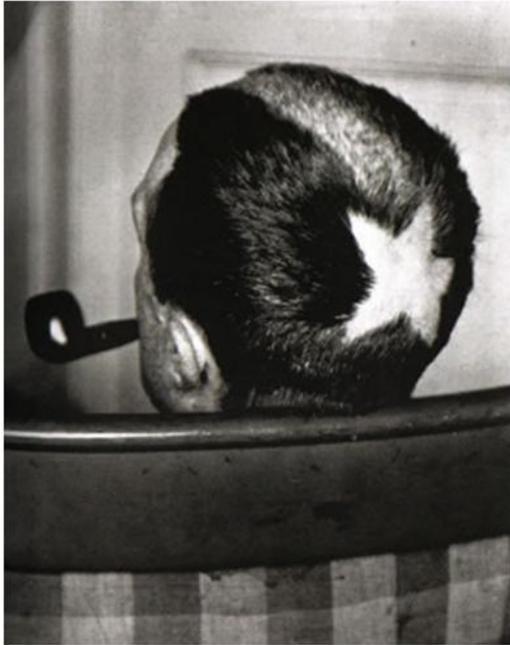


Figura 19. Marcel Duchamp, *Tonsure*, Foto di Man Ray, 1919



Figura 20. Yves Klein, *Saut dans le vide* (Salto nel Vuoto), Fontenay-aux-Roses, 23 ottobre 1960, foto di Shunk-Kender

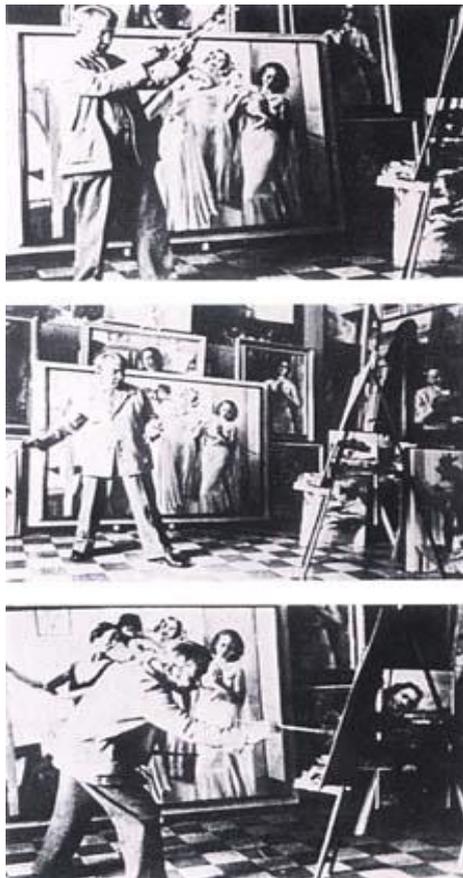


Figura 21. Giacomo Balla davanti al quadro "Andiamo che è tardi" in una dinamica sequenza fotografica, 1934

Precursore anche il caso di *Thayaht*, pseudonimo del fiorentino Ernesto Michahelles, che interpretando il ruolo del *dandy* esageratamente raffinato, riesce a pubblicizzare la sua condizione di omosessuale indossando la “tuta futurista” o altri vestiti da lui stesso inventati; una vera e propria messinscena di sé che sembra nuovamente precorrere la *Body Art*. (Fig. 22)



Figura 22. Thayaht progetta e indossa la Tuta, 1920

Anche le sperimentazioni in campo fotografico, come in teatro, sembrano offrire un’ulteriore occasione per concretizzare nella pratiche delle opere la relazione arte-vita espressa ripetutamente per via teorica nei manifesti dai futuristi.

“La provocazione raggiungeva il suo scopo, e l’inversione del rapporto palcoscenico – sala si verificava puntualmente; nel corso di una delle manifestazioni dada l’azione scenica si interruppe, in maniera del tutto naturale, e gli attori rimasero fermi ai loro posti sul palcoscenico a guardare, in funzione ora di spettatori, l’altro spettacolo che il pubblico stava rappresentando in platea. Lo spettacolo rappresentato sulla scena assume allora la funzione di esca, di miccia, destinata a scatenare una reazione reversibile platea-palcoscenico; ma soprattutto giunge a creare una “situazione” teatrale collettiva, al di sopra delle situazioni drammatiche contingenti. Questo è il momento in cui Dada supera i limiti della rivoluzione intellettuale borghese “in vitro”, dando vita, forse al di là della sua stessa consapevolezza, a una diversa dimensione drammatica, un “surteatro”, in cui il rapporto palcoscenico-platea si oggettivizza in un evento

teatrale a sé stante; andando oltre, quindi, a quella volontà di scandalo che è, tutto sommato, tipica dell'intellettuale rivoluzionario borghese”³⁴.

Se i futuristi fondano la loro arte sulla velocità, il dinamismo e il presente, i dadaisti si muovono in una direzione completamente opposta. Guidati da un totale disgusto nei confronti del loro presente, in particolare dalla tragedia della prima guerra mondiale, i dadaisti propongono una vita e un'arte completamente illogiche e ironiche predicando il diritto all'incoerenza e alla contraddizione; a tutti i valori espressi dalla società del progresso, società genitrice della guerra e della progressiva regressione e umiliazione dell'umanità, i dadaisti rispondono con un atteggiamento anarchico di contestazione globale, con la condanna e negazione di ogni valore acquisito e il conseguente riesame di tutte quelle forme d'espressione primitive in cui si palesano le verità più autentiche e profonde dell'uomo. Negli stessi anni alla Bauhaus (Fig. 23) si sviluppano le premesse teoriche per la creazione di un “teatro totale” attraverso una messa in discussione del ruolo del performer come interprete di un testo e la riflessione sulla collocazione del corpo umano nello spazio³⁵.

La tetra atmosfera del tempo di guerra, oltre alla temporanea indisponibilità della maggior parte degli attori, arruolati o per lungo tempo al fronte a recitare per le forze armate, induce il teatro a privilegiare l'intrattenimento leggero, tendenza che poi continuerà a dominare le sale dei boulevards anche dopo la guerra. Il cabaret inteso come forma di teatro “leggero” e popolare costituisce quindi per il Dada e il Surrealismo un'importante fonte di ispirazione, dove ritrovare quell'atteggiamento

³⁴ G.R. MORTEO e I. SIMONIS (a cura di), *Teatro Dada*, Einaudi, Torino, 1969, cit., p.13.

³⁵ “Le speculazioni e le esperienze teatrali di Laszlo Moholy-Nagy e di Schlemmer al Bauhaus ci sembrano vicine alle istanze dell'astrazione. Il rovesciamento della rappresentazione figurativa, la disintegrazione del testo letterario e la dominanza dei codici sonori-cromatici e cinetici-spaziali, sono le premesse delle esperienze dadaiste e futuriste da cui entrambi partono: spezzare la continuità logico-narrativa, ingrandire figure e oggetti deflagrando dai rapporti abituali di scala, sostituire allo sviluppo drammatico ripetizione e simultaneità. Il teatro di Laszlo Moholy-Nagy non ha più al centro la figura umana, la sua psiche e la sua interiorità: in scena prevede marionette, ballerini, acrobati fra piattaforme e ponti, i cui corpi, deformati dai costumi, dalle maschere, dai colori, sono trasformati in scultura. Al pari dei teorici dell'arte astratta, l'idea di teatro del Bauhaus mira all'universale: “compito dell'ATTORE FUTURO sarà quello di riportare entro l'azione teatrale ciò che è COMUNE a tutti gli uomini” [Moholy-Nagy, 1975, p.46]. In sintonia con il pensiero di Ejzenštejn, contrario alla scomposizione tra forma e oggetto, il *teatro della totalità* è concepito come un organismo dinamico-ritmico in cui i diversi elementi (luce, spazio, movimento, suono, figura umana) si combinano in una forma ridotta ai suoi elementi primari ed essenziali che elimina il dato soggettivo e psicologico e punta ad introdurre le nuove tecnologie elettro-meccaniche e i materiali artificiali” (V. VALENTINI, *Mondi, Corpi, Materie. Teatri del secondo Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 2007, p.47).

dissacrante e l'interesse per i suoni non musicali che verranno poi utilizzati per abbattere le divisioni tra le categorie estetiche e per mettere in discussione l'opera d'arte intesa in senso tradizionale.

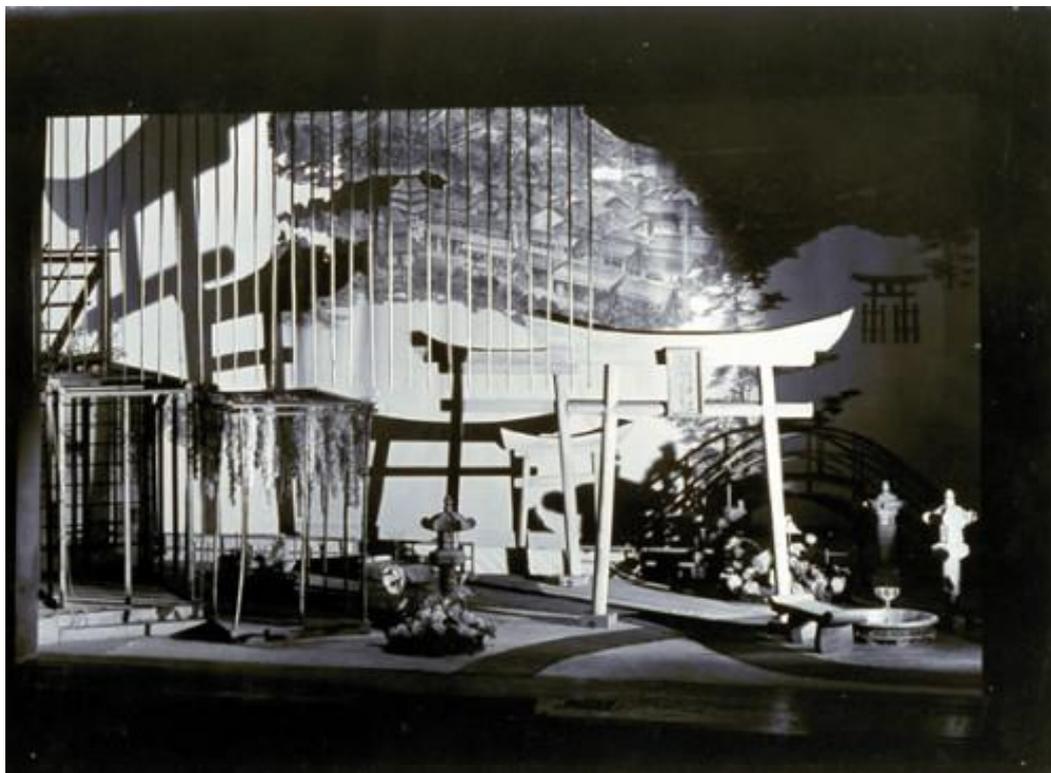


Figura 23. Scenografia per *Madame Butterfly* disegnata da Moholy-Nagy

Durante la guerra molti artisti e dissidenti politici si rifugiano in Svizzera dove nel luglio del 1916, in una sala zurighese, viene sancito l'atto di nascita del movimento dadaista: "... la vera nascita di Dada coincide con uno spettacolo, quello tenuto il 14 luglio 1916 nella sala Zur Waag di Zurigo, con un programma di musiche, danze, manifesti, letture poetiche, esposizione di maschere negre e opere pittoriche, secondo un determinato rituale che, nell'occasione, era quello stabilito da Hugo Ball, organizzatore del cabaret Voltaire (Fig. 24). Dada, che non è un movimento letterario, che non è una scuola di poesia e tanto meno di pittura, che non è un movimento politico, estetico o filosofico, ma che anzi rifiuta qualsiasi distinzione di generi, come rifiuta qualsiasi nozione di arte o di cultura poiché entrambe presuppongono una condizione di vita e un'etica messe chiaramente in crisi dagli avvenimenti degli anni '14-18, vuole tradurre ogni sua espressione, sia poetica che letteraria, sia pittorica che critica o filosofica, in manifestazioni spettacolari, rivolte ad un pubblico fino ad allora abituato a una rigorosa

distinzione tra i vari generi. A Zurigo e a Parigi, ad Hannover e a Colonia, a New York e a Berlino, Dada continuerà sulla stessa strada, dedicando gran parte delle sue energie alla propria spettacolarizzazione”.³⁶

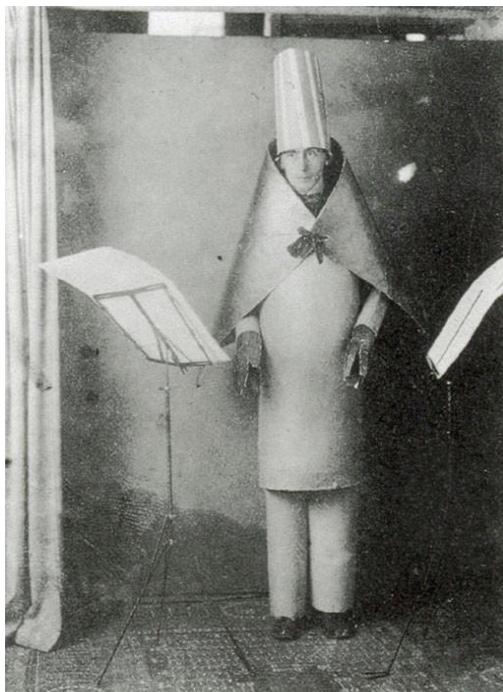


Figura 24. Hugo Ball recita (tra l'altro) la poesia *Karawane* al Cabaret Voltaire di Zurigo, 1916

E' evidente che Dada è intrinsecamente legato all'idea di teatro, non da intendersi come genere, dato il dichiarato rifiuto dei dadaisti per qualsiasi distinzione di generi, ma come spettacolo, quindi un teatro diverso da ciò che siamo abituati a chiamare con questo nome, che ha come scopo principale quello di instaurare nuovi rapporti tra la scena e la sala, di permettere un flusso costante di pensieri tra l'attore e lo spettatore.

Il teatro dadaista nasce come fenomeno zurighese quando Hugo Ball, già assistente di Reinhardt, tra il 1916 e il 1923 fonda il *Cabaret Voltaire*, celebre per i reading poetici, le serate animate dalle conferenze o dalla lettura dei manifesti, la presentazione di spettacoli di danza o di brevi azioni sceniche (Fig. 25). Lo spirito del *Cabaret Voltaire* è infatti l'unione e l'accostamento dei diversi generi artistici: la parola è musica, la musica un tutt'uno con la danza e la danza prende forma nelle scenografie astratte e nei costumi creati dagli artisti visivi in un'opera d'arte totale basata su illogicità e irrazionalità.³⁷ L'artista dadaista, come prima era stato per alcuni

³⁶G.R. MORTEO e I. SIMONIS (a cura di), *Teatro Dada*, Einaudi, Torino, 1969, cit., p.6.

³⁷ Un ulteriore aspetto di coesione tra arti visive e teatro è rappresentato dall'ideazione e creazione dei numerosi costumi teatrali. Futuristi e dadaisti se ne occuparono diffusamente. Nel 1916 Depero mette a punto le scene e i costumi per *Le Chant du rossignol*, commissionatogli da Ddijilev. A lui si richiamerà successivamente Picasso, scritturato a sua volta da Diaghilev, nel balletto *Parade* di Cocteau-Satie, dove adotta la formula del costume-corazza di Depero rivisitandolo secondo i principi del cubismo. “Il ruolo del costume nel Novecento è strettamente legato alla rifondazione della scena [...] non è quindi visto nella sua singolarità come elemento autonomo, ma come parte di un tutto, componente di una situazione scenica che trova nella luce e nel colore i suoi principi ispiratori [...] L'appello dei pittori a teatro conoscerà soprattutto nei primi decenni del Novecento una delle sue stagioni più ricche e gravide di conseguenze, destinate ad imprimere un segno duraturo sui destini della scena sino ai nostri giorni [...] Diaghilev chiamerà accanto a sé con ruolo di scenografi e costumisti i nomi più prestigiosi del Gotha artistico internazionale per dare vita ad un'impresa nella quale pittura, musica e danza formavano un'unità inscindibile condotta all'insegna di un'arte totale” (S.SINISI, *Il costume teatrale nelle poetiche del Novecento*, in, *Cambi di scena*, Bulzoni Editore, Roma, 1995, pp.50-55)



Figura 25. Serata dadaista

futuristi, non è pittore o scultore, scrittore, poeta o musicista: il suo ruolo è stato spesso totale, di sperimentatore e promotore universale della vita e della realtà in una continua ricerca creativa. Questo ruolo viene espresso chiaramente durante la prima “Manifestazione dada” del 27 marzo 1920 alla Maison de l’Oeuvre, un evento performativo che mette in crisi la logica e il linguaggio fino ad arrivare alla dissoluzione dello spettacolo e alla diretta provocazione del pubblico. “Tra i numeri in programma troviamo *Le serin muet*, commedia in un atto di Georges Ribemont-Dessaignes, *S’il vous plait*, sketch di André Breton e Philippe Soupault, e infine *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*, doppio quattrologo di Tristan Tzara. La presenza di questi tre testi nel corso di una serata dada, inframmezzati da letture di manifesti, azioni mimiche, improvvisazioni e anche da puri e semplici gesti provocatori, sta a sottolineare l’atteggiamento dei dadaisti nei confronti del teatro, inteso come strumento di rottura e insieme di comunicazione; rottura sul piano della logica del linguaggio e della logica dell’intelligenza, fino a far perdere al pubblico ogni preconstituita nozione di buono e di bello allo scopo di ottenere una partecipazione sul piano puramente sensoriale. L’operazione consiste quindi nel distruggere gli schemi critici preconstituiti, annullando di conseguenza ogni forma di resistenza logica fino a varcare la soglia oltre la quale si crea una corrente reciproca tra palcoscenico e platea, e lo spettatore, da soggetto puramente passivo, diventa a sua volta attivo”³⁸.

³⁸ G.R. MORTEO e I. SIMONIS (a cura di), *Teatro Dada*, Einaudi, Torino, 1969, cit., p.8.

Nelle *Avventure celesti del signor Antipirina*³⁹ Tristan Tzara porta in scena un monologo a otto voci recitato da dadaisti vestiti per l'occasione con i costumi disegnati da Picabia. Tzara in questo testo sovversivo, scritto solo in funzione di una frantumazione della lingua, vuole provare a spogliare il linguaggio di qualsiasi potere significativo sostituendolo con la ripetizione di sillabe, di suoni e di fonemi il cui unico scopo è quello di creare un ritmo che tende ad aggredire i sensi e il sistema nervoso dello spettatore. Le intenzioni sovvertitrici della logica teatrale sono chiare: dal momento che ci sono otto attori per un solo personaggio, questo perde la sua funzione di elemento unitario fondante la finzione scenica, mentre l'assurdo monologo sviluppatosi a più voci non permette alcuna identificazione di tipo sociologico o psicologico. Oltre alla presenza dello stesso autore nel ruolo di se stesso, le altre voci assomigliano a presenze sceniche prive di individualità e non contraddistinte da specifici connotati formali: SIGNOR BLUBLU, SIGNOR CRICRI, LA DONNA INCINTA, PIPI, SIGNOR ANTIPIRINA, IL DIRETTORE, SIGNOR BUMBUM, NPALA GARROO, LA PARAPOLA. Nessun personaggio, nessun dialogo, nessuna trama, si assiste al totale rifiuto di ogni metodo drammaturgico tradizionalista o innovatore.

La scenografia, collocata davanti agli improvvisati attori, è composta da una ruota di bicicletta e da qualche corda tesa attraverso la scena, pochi elementi privi di senso e di funzione, ma identificabili nel loro essere cose reali. Una scenografia quindi che non crea ambientazione ma sembra fare da filtro alla visione degli attori, mettendo nuovamente lo spettatore in una condizione di sguardo attivo, ricercato.

Il teatro dadaista è quindi un tentativo e una sintesi di rottura del dialogo a livello logico e sintattico, la provocatoria distruzione dei meccanismi automatici di risposta nel pubblico, la ricerca di un diverso automatismo tendente a suscitare una reazione di tipo puramente fisico, l'abolizione del coordinamento fra le varie componenti dello spettacolo e la conseguente rottura del rapporto attore-scena e di quello parola-gesto. Questo procedimento sarà poi sviluppato dal teatro espressionista tedesco del primo dopoguerra e più tardi da Artaud nel teatro della crudeltà.

³⁹ Titolo originale: *La première aventure céleste de Monsieur Antipyrine*. Spettacolo rappresentato durante la serata dada al Théâtre de l'Oeuvre, il 27 marzo 1920. Interpreti: Philippe Soupault, Louis Aragon, Céline Arnaud, Paul Eluard, André Breton, Georges Ribemont-Dessaignes, Théodore Fraenkel, e Tristan Tzara nel ruolo di Tristan Tzara. Per la drammaturgia si veda G.R. MORTEO e I. SIMONIS (a cura di), *Teatro Dada*, Einaudi, Torino, 1969, pp. 97-105.



Figura 26. Tristan Tzara - performance dadaista

Assistiamo al rinnovamento del modo di connotarsi dell'attore, che non imita più modelli sociali, culturali e stilistici preesistenti, ma inventa. La competenza e l'abilità tecnica diventano particolari di secondo ordine rispetto alla partecipazione allo spirito dello spettacolo, non immedesimazione nel personaggio come entità già esistente ma immedesimazione in un personaggio destinato ad una continua ideazione di se stesso, così come

l'autore-attore-performer dadaista si inventa, rinasce, si trasforma di volta in volta a seconda del pubblico e delle attese di ogni speciale e unica serata dadaista (Fig. 26). Abbandonate le preoccupazioni linguistiche delle due *Avventure celesti*, Tristan Tzara inventa con la commedia *Cuore a gas*⁴⁰ un tipo di dialogo senza alcun riferimento con la realtà basato su ripetizioni esasperate della stessa frase che sarà poi quello di Ionesco e del teatro dell'assurdo. In *Cuore a gas*, rappresentato nel 1921 in una galleria d'arte, non troviamo intenzioni ironiche ma un'astrazione totale aperta a ogni possibile interpretazione; i personaggi della pièce sono Collo, Naso, Orecchio, Occhio e Bocca, disposti in diversi punti della galleria e interpretati da attori che indossano per l'occasione dei costumi particolarmente emblematici. La dissoluzione del personaggio è qui realizzata in termini anatomici, e sottolineata dal fatto che le battute, pur restando sostanzialmente assurde, hanno tuttavia una minima parvenza narrativa. Ci sono

⁴⁰ Titolo originale *Le Coeur à gaz*. Spettacolo rappresentato a Parigi, Galerie Montaigne, il 10 giugno 1921. Interpreti: Philippe Soupault, Georges Ribemont-Dessaignes, Théodore Fraenkel, Louis Aragon, Benjamin Péret, Tristan Tzara. Nel frontespizio della drammaturgia leggiamo i nomi dei personaggi e una didascalia dello stesso Tristan Tzara: "PERSONE: OCCHIO BOCCA ORECCHIO NASO SOPRACCIGLIO COLLO. Collo è a mezz'aria al di sopra della scena, Naso di fronte a lui al di sopra del pubblico. Tutti gli altri personaggi entrano ed escono ad libitum. Il cuore scaldato a gas pulsa lentamente, ampia circolazione, si tratta dell'unica e della più grande truffa del secolo in tre atti, e non potrà dar gioia se non agli imbecilli industrializzati che credono all'esistenza dei geni. Gli interpreti sono pregati di accordare a questa commedia l'attenzione dovuta a un capolavoro della forza di Macbeth e di Chantecler, ma di trattare l'autore, che non è affatto un genio, con pochissimo rispetto e di constatare inoltre la mancanza di serietà del testo, che non porta nessuna novità a proposito della tecnica teatrale. (a cura di G.R. MORTEO e I. SIMONIS, *Teatro Dada*, Einaudi, Torino, 1969, cit., p.223.)

dichiarazioni d'amore, discussioni sulla noia della conversazione, accenni interrotti del tipico parlottare da salotto borghese.

La storia e i personaggi sono colti nel loro perdersi, nell'atto stesso di una dissoluzione che li rivela come pure convenzioni. Tzara in questi esperimenti drammaturgici respinge ogni gerarchia dei valori; sostiene l'effimero, l'intercambiabilità dei mezzi e la confusione dei generi; ma sono gli stessi numeri previsti per la scandalosa e prima esibizione del 14 luglio che dichiarano fin dal principio la volontà di azzerare qualsiasi distinzione tra arte scenica ed evento pubblico. Il tratto autentico e distintivo del Dadaismo consiste proprio nel negare valore alle specificità formali, non hanno importanza né i prodotti finiti né le tecniche ritenute necessarie per crearli, interessa il Gesto di un'azione creatrice libera, che supera tutte le distinzioni tra le singole arti.

“La realtà è che al momento della nascita di Dada, nel campo dell'arte, erano già affermate tutte le principali tendenze moderne. Così il Dadaismo finì con l'essere anticubista, antifuturista, anti-astrattista coi mezzi, le invenzioni, le innovazioni del Cubismo, del Futurismo, dell'Astrattismo. Ciò che si chiama “arte dadaista” non è certo qualcosa di definito, di chiaramente enunciato, ma una vera miscellanea d'ingredienti già riscontrabili negli altri movimenti. E tuttavia nei prodotti più autentici d'arte Dada c'è qualcosa di diverso, qualcosa che nasce da una poetica profondamente differente. [...] Quindi se anche adopera i mezzi di tali tendenze figurative, assai differente è il processo della sua creazione artistica, posto che di “creazione” si tratti. Non è infatti una ragione ordinatrice, una ricerca di coerenza stilistica, un modulo formale che presiedono alla “creazione” dell' “opera” Dada. I motivi di natura plastica che interessano gli altri artisti non interessano affatto i dadaisti. Essi quindi non “creano” delle “opere” ma fabbricano degli oggetti. Ciò che interessa in questa “fabbricazione” è soprattutto il significato polemico del procedimento, l'affermazione della potenza virtuale delle cose, della supremazia del caso sulla regola, la violenza dirompente della loro presenza irregolare tra le “vere” opere d'arte. A questi “oggetti” dadaisti quindi è legato essenzialmente un gusto polemico, un'arbitrarietà irriverente, un carattere del tutto provvisorio”⁴¹.

⁴¹ M.DE MICHELI, *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Feltrinelli, Milano, 2005, cit., pp. 159-160.

Questa poetica legata al gesto, all'oggetto, richiama subito alla mente altre esperienze che non appartengono fin da subito al gruppo zurighese ma che sembrano in parte anticiparlo.

“Se la produzione Dada è veramente un “gesto”, allora artisti dadaisti per eccellenza furono Duchamp e Picabia, che a New York, nel 1917, si diedero ad un'attività analoga e anche più spinta di quella dei dadaisti svizzeri e tedeschi. Già a Parigi, nel 1913-14, Duchamp aveva preso un portabottiglie e una ruota di bicicletta e le aveva semplicemente firmate come “opere” sue. A New York invece, per l'esposizione al Salone degli Indipendenti, inviò addirittura un orinatoio, prodotto commerciale di serie, col titolo *Fontana*. La sera della vernice, poi, il suo amico Arthur Cravan, che doveva tenere una conferenza sulla pittura, si presentò al pubblico scelto, elegante e intellettuale, completamente ubriaco, trascinando una valigia, che egli vuotò sul tavolo del conferenziere, sciorinando intorno la biancheria sporca e incominciando anche a sbottonarsi, tra l'indignazione dei presenti e i gridi delle signore che nascondevano pudicamente la faccia. Solo la polizia riuscì ad allontanare quello strano conferenziere!”⁴²

Prendere un oggetto qualsiasi, come può essere uno scolabottiglie o una ruota di bicicletta, ed esporlo come opere d'arte può sembrare un paradosso, un gesto banale, di fatto invece è un'intuizione che riveste un ruolo di primo piano, un gesto che mette in evidenza la rottura radicale con la tradizione della manualità e dell'originalità dell'opera; quello che conta è l'idea, il concetto, non più solo il processo di abile realizzazione dell'opera.

L'idea che sta alla base dei ready made è quella di trasformare oggetti che appartengono alla dimensione più banale e scontata della vita quotidiana in opere d'arte. L'essenza dell'atto creativo, secondo Duchamp, consiste nel definire qualsiasi cosa come Arte e l'artista come colui che è in grado di “trasformare” oggetti quotidiani in arte. Il ready made appare come emblema di tutta quell'arte del Novecento che si oppone all'idea di quadro, che ha cercato un'alternativa estetica al quadro.

Quando Duchamp, sfidando le convenzioni estetiche del tempo, mette in mostra in una galleria il famoso orinatoio firmato *R. Mutt*; solleva la questione di stabilire in cosa consiste il valore di un'opera d'arte: è immanente alla qualità dell'oggetto o sta nella firma dell'artista? È arte tutto ciò che è esibito in una galleria o tutti gli orinatoi

⁴² Ivi, pp. 161-162.

sono intrinsecamente arte? Duchamp sostenendo che sarà l'atto mentale della scelta a fondare il nuovo principio di artisticità, afferma il valore convenzionale del significato e il carattere di costruito sociale dell'opera d'arte, e individua nella formulazione dell'idea e del progetto l'essenza dell'azione creativa ponendo in questo modo le premesse per l'affermarsi dell'Arte Concettuale, in linea di continuità con la Performance Art.

Nel 1919 Duchamp si fa fotografare da Man Ray di spalle, con la nuca rasata a forma di stella cometa con la coda della stella puntata in direzione della fronte. Il titolo di questo lavoro è *Tonsure* e può essere considerato insieme a certi esperimenti futuristi, come uno dei primi tentativi di Body Art o in ogni caso di ricerca tesa a far coincidere l'opera con la personalità stessa dell'artista. Duchamp totalmente digiuno di conoscenze del mezzo fotografico delega al suo amico Man Ray la realizzazione pratica delle sue opere, e in questa delega si può già leggere quel rifiuto totale della manualità che verrà ripreso e sviluppato attraverso il ready made.

Seguono a questo lavoro una celebre serie di ritratti del 1921 dedicati a *Rose Sélavy*, alter ego al femminile dell'artista. Valendosi sempre della collaborazione tecnica di Man Ray, Duchamp in questi ritratti si cala nella parte di una credibilissima signora: volto truccato, cappello ed elegante collo di pelliccia. Anche in questo caso il suo interesse non si ferma agli aspetti formali del ritratto, Duchamp attraverso il mezzo fotografico, che è garanzia dell'esistenza di qualcosa o qualcuno, vuole dare credibilità e vita a questo personaggio di Rose Sélavy. L'idea successiva di accumulare più fotografie della stessa Rose è sempre dettata dalla volontà di Duchamp di eliminare eventuali dubbi sul suo essere tangibile, infatti più fotografie riesce ad esibire di Rose, più si dissolveranno eventuali dubbi sulla sua reale esistenza. Per questo motivo il volto di Rose Sélavy ritornerà qualche mese dopo, fotografato in una nuova posa, sull'etichetta di una boccetta di profumo.

Un altro esempio performativo legato al nome di Man Ray, eclettico esponente del dadaismo, è la classifica a punti con la quale Man Ray accompagna i ritratti da lui eseguiti ad alcuni amici artisti. E' un chiaro esempio di arte non legata all'opera, in questo caso opera come ritratto in fotografia, ma allargata all'intera azione che fa riferimento a una condizione comportamentistica. Man Ray non usa la fotografia come se fosse un prolungamento della pittura, non la pensa in termini oggettuali ma come

pratica di relazione, di transazione tra il soggetto che sta fotografando e l'oggetto o la persona fotografati.

E' evidente come in queste creazioni gli artisti non perdono mai di vista il ruolo dello spettatore, anzi, fanno in modo che questo sia coinvolto nella fruizione dell'opera attraverso una partecipazione attiva, limitando il più possibile la semplice osservazione.

In questi anni, anche grazie a queste intuizioni duchampiane, si iniziano a notare i primi tentativi dell'arte di uscire dalle istituzioni museali, per entrare negli spazi pubblici, nelle città, nella quotidianità. Esempio calzante di arte relazionale, performativa, è l'azione organizzata da un gruppo di dadaisti nel 1926 a Parigi, in cui gli esponenti si ritrovano con l'obiettivo di attraversare la città senza intenti o intermediari estetici, ma leggendo estemporaneamente testi scelti a caso dal Dizionario Larousse e invitando i passanti ad unirsi al gruppo così improvvisato.

Il Gesto dadaista apre così la strada alla filosofia dell'Happening del secondo Novecento e al ready made di Marcel Duchamp, una straordinaria invenzione che costituisce ancora oggi la più devastante messa in discussione dello statuto artistico del nostro secolo, avendo prodotto conseguenze e contraccolpi che non si possono certo dire esauriti, e un contributo fondamentale nel definire il quadro teorico da cui prenderà forma la Performance Art.

3.3. Il corpo come linguaggio. Happening, Fluxus, Body art

"Non c'è nessun pensiero nella mia coreografia ... Io non lavoro attraverso immagini o idee ... io lavoro attraverso il corpo. Se il ballerino balla, il che non è lo stesso dell'aver teorie sul ballo o il desiderio di danzare, tutto è racchiuso là. Quando ballo vuole dire che solo questo è quello che sto facendo".

Merce Cunningham

A partire dalla fine degli anni Cinquanta il centro dell'attenzione si sposta dall'Europa agli Stati Uniti e il luogo della nascita dell'avanguardia americana è il Black Mountain College, in North Carolina, un punto strategico dove si ritrovarono personaggi come John Cage e Merce Cunningham, il poeta della Beat Generation Allen Ginsberg e l'inventore della cupola geodetica Richard Buckminster Fuller; vi insegnarono Josef Albers, Willem De Kooning, Franz Kline, vi passarono Einstein e Walter Gropius, ne furono alunni Robert Rauschenberg, Susan Weil, Twombly, Arthur Penn. Al Black Mountain College John Cage, grande sperimentatore e compositore di

musiche strumentali, lavori teatrali e composizioni elettroniche, e Merce Cunningham, il ballerino e coreografo americano che ha rivoluzionato la danza contemporanea, suo compagno di vita e di lavoro, hanno scatenato una vera rivoluzione nel rapporto tra musica e danza che ha dato vita ad un'arte priva di quelle costrizioni imitative e narrative che ne avevano condizionato l'espressività. Affascinati dalla cultura orientale ed eredi del pensiero dadaista, creano degli incontri basati sull'unione di tutte le arti attraverso l'esaltazione dell'automatismo e il disprezzo per la ragione. L'intento è sempre quello di unire arte e vita, rivendicando l'intrinseca artisticità nei gesti della vita quotidiana per avvicinare il più possibile la danza e la musica ai fatti accidentali che la determinano. Nello stesso modo in cui Cage trova la musica nel rumore e nel silenzio dell'esistenza quotidiana, Cunningham guarda alla ordinaria gestualità del corpo. E ancora, se il primo sostiene che ogni più piccola unità musicale riflette come un microcosmo l'intera opera, allo stesso modo il secondo enfatizza ogni singolo elemento che può generare un gesto.

Cunningham si concentra sul processo del "fare", come accade nella coeva Action painting, in cui il momento focale del processo artistico è quello in cui il pittore agisce sulla superficie del quadro.⁴³ Parlando di corpo come linguaggio artistico, di un corpo che danza, sono fondamentali gli esperimenti dell'Action painting nata negli anni Quaranta a New York. Quello che domina nell'opera è infatti la gestualità dell'artista, che interagisce direttamente con la tela versandovi e schizzandovi il colore. Una pratica artistica comportamentale che pone l'accento sull'atto creativo come gesto concreto, esperimento e azione, in cui proiettare sé stessi, rivelando anche la forte ascendenza ai modi di scrittura automatica surrealista. La rivoluzionaria tecnica del *dripping* rappresenta il contributo più significativo di Jackson Pollock all'arte del XX secolo.

L'artista usa il suo corpo come strumento nel processo di creazione e realizzazione dell'opera. La tela è inchiodata al pavimento e questo favorisce una vicinanza tra artista e l'opera d'arte, Pollock è letteralmente dentro l'opera, il suo corpo ne fa parte, può camminarci sopra e lavorarci su tutti e quattro i lati versandovi fiumi di

⁴³ "Harold Rosenberg nel 1959 aveva rilevato che, con *l'Action Painting*, il gesto dell'esecuzione dell'artista conforma la sostanza dell'opera: il pittore diventa actor, per cui il quadro è la scena del dramma dove si svolge prima l'attività del pittore e poi quella dello spettatore. La valorizzazione dell'azione performativa, sia a teatro sia nelle arti visive, era stata invocata come modalità per liberarsi sia dal formalismo sia dal moralismo che minavano l'autonomia dell'esperienza artistica, la sua libertà di sperimentare i linguaggi e di rinnovare i comportamenti" (V. VALENTINI, *Mondi, Corpi, Materie. Teatri del secondo Novecento*, Bruno Mondadori, Milano, 2007, p.61)

pittura commerciale. Tornano anche qui le nozioni dadaiste sulla casualità e sull'automatismo, l'obiettivo non è quello di descrivere qualcosa, il gesto e il colore sono eventi autonomi che servono per riprodurre sulla tela i movimenti del corpo dell'artista.

Da questi fervidi anni '40 l'arte americana inizia ad occupare un ruolo di primo piano nelle ricerche d'avanguardia internazionali, inizia a mettere a frutto le sue potenzialità, attraverso una combinazione esplosiva tra elementi eterogenei: il contatto diretto con le avanguardie artistiche europee, l'interesse per il Buddismo Zen e altre discipline orientali, la volontà di dare una voce e un volto alla realtà americana.

Nell'estate del 1952, al Black Mountain College, questa miscela esplosiva si concretizzerà nella leggendaria performance multimediale, *Untitled Event*, conosciuta anche con il titolo *Theater Piece No.1*, il primo evento performativo della storia, un evento che non possiamo chiamare happening perché il termine verrà inaugurato nel 1959 da Allan Kaprow ma che possiamo considerare come una pietra miliare per la nascita della Performance Art e del movimento Fluxus. Pittori, poeti, musicisti e danzatori si esibiscono contemporaneamente, ciascuno nella propria disciplina, in un libero intreccio di arti diverse. L'azione si tiene nel refettorio del college, che presenta al soffitto alcuni dei *White Paintings* di Rauschenberg, le pitture monocrome riflettenti l'ambiente circostante. Gli spettatori vengono ripartiti in quattro triangoli di sedie, i cui vertici si dirigono verso il centro della stanza. Nel corso di 45 minuti Cunningham improvvisa una danza intorno al pubblico; Cage, ispirandosi ad Antonin Artaud, tiene una conferenza sul teologo tedesco Maestro Eckhart, stando all'esterno della platea; Rauschenberg proietta sulle pareti immagini che vanno dal cuoco della scuola al cammino che compie il sole; Mary Caroline Richards declama dei versi da una scala a pioli mentre Charles Olson, seduto tra il pubblico, si alza a intervalli non regolari per recitare delle battute; David Tudor interpreta al piano *Water Music* di Cage. Agli spettatori viene servito un caffè, mentre un fonografo riproduce vecchi dischi di Edith Piaf con un numero di giri accelerato.

E' evidente l'ascendenza dadaista di questo happening dove diverse azioni, accompagnate dai loro molteplici significati, si accumulano liberamente sulla scena. Il caso determina il rapporto tra suono, gesto e immagine indipendentemente da ogni significato precostituito, lasciando che sia il pubblico ad attribuire poi un senso

all'azione. Dopo questa prima esperienza Rauschenberg nel 1954 verrà nominato consulente artistico della *Merce Cunningham Dance Company*, compagnia fondata da



Figura 27. *Variations V*, Cunningham Dance Company, 1965

Cunningham nel 1953 di cui Cage è direttore musicale.

Un altro lavoro che segna la storica collaborazione fra Cunningham e John Cage è *Variations V* del 1965 (Fig. 27) in cui immagini proiettate si sommano a suoni, registrati e live, connessi ai movimenti dei danzatori grazie ad un

complesso sistema di fotocellule sul palco. I passi del danzatore-coreografo si dipanano fra monitor che trasmettono programmi tv, registratori di rumori e specchi che rinviano luci, una sorta di danza multimediale che si fonde con le notazioni musicali del compositore che assume il ruolo di “guida spirituale”. Entrambi i due artisti sono proiettati in una prospettiva antidogmatica che intende intrecciare diversi linguaggi e forme, per questo la collaborazione con gli artisti è fondamentale; lo conferma *Walkaround Time* (Fig. 28), una performance del 1974 con la scenografia di Jasper Johns. Il celebre protagonista del New Dada e della Pop Art sceglie come elementi di scena dei parallelepipedi di diverse dimensioni realizzati con plastica trasparente all'interno dei quali disegna parti della più enigmatica e famosa opera di Marcel Duchamp, *Il Grande Vetro* del 1915-23. Un omaggio significativo a quello che abbiamo visto essere uno dei primi e innovativi performer del Novecento, certamente il più rivoluzionario.

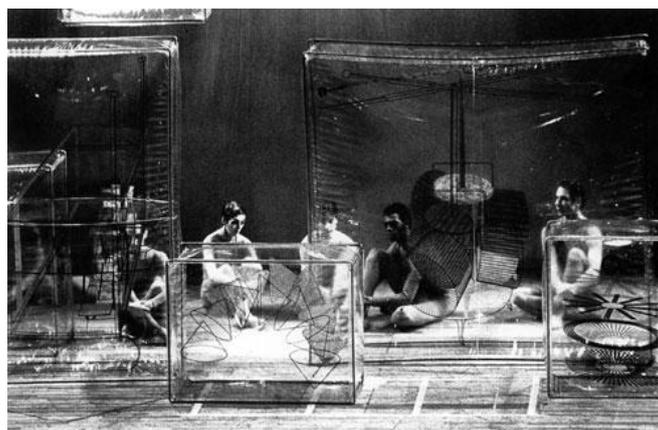


Figura 28. *Walkaround Time*, scenografia di Jasper Johns, Merce Cunningham Dance Company, 1974

Se Cunningham sviluppa un nuovo approccio alla danza, libera dalla musica e dall'immagine, attraverso un metodo di lavoro basato sulla casualità, le sperimentazioni e il celebre silenzio di Cage sono un'apertura verso il mondo, verso tutto quello che non è intenzionale. Cage è sostenitore di un'arte totale che cancella qualsiasi confine tra arte visiva, poesia, teatro, danza, musica e, naturalmente, vita. Cage è convinto che l'arte risiede nelle nostre capacità di percepire esteticamente la realtà, per cui un rumore o il silenzio hanno lo stesso valore della musica classica. In questo modo l'arte diventa un mezzo per ampliare la nostra percezione e la consapevolezza del mondo, e diventare fonte di una calma interiore. L'obiettivo è quello di restituire a ogni uomo la possibilità di definire individualmente la propria esperienza, per cui ogni atto vitale della sua esistenza può avere la qualità di opera d'arte. Un tipo di atteggiamento che ricorda molto da vicino le idee e i comportamenti di Marcel Duchamp e degli esponenti del movimento Dada. La liberazione dell'individuo si incanala anche verso un senso di responsabilizzazione degli esecutori e del pubblico, non più obbligati a eseguire alla lettera partiture prefissate, né ad ascoltare passivamente una musica. Cage predispone l'individuo, come se stesso, verso una posizione di ascolto e di accoglimento dell'evento sonoro nel suo accadere e fluire. Per questo scopo indebolisce progressivamente l'autorità dell'autore, attivando nel contempo l'autorità degli esecutori e del pubblico. Il primo obiettivo resta però quello di annullare definitivamente la centralità dell'uomo inteso come genio-compositore per condurlo all'ascolto di quello che lo circonda, della natura. Sembra di assistere non più ad un ready-made ma ad una specie di ready-sound, quindi alla dimostrazione che sono io, con il mio corpo in ascolto, a determinare che cosa può essere musica, a decidere che tutto quello che ascolto può essere musica. Con *4'33"* Cage ha rivoluzionato il concetto di ascolto musicale trasformando radicalmente l'atteggiamento nei confronti del sonoro: è l'intenzione d'ascolto che può conferire a qualsiasi cosa il valore di opera.

Cage ha confessato di aver tratto ispirazione per il suo pezzo silenzioso *4'33"* dai quadri bianchi del neodadaista Robert Rauschenberg. La composizione *4'33"* è un pezzo di musica che non contiene suoni, Rauschenberg invece ha realizzato dei dipinti che non contengono immagini, semplici tele bianche. L'azzeramento della pittura, la radicalizzazione del linguaggio e lo svuotamento fino al silenzio aprono finalmente a una più cosciente e rivoluzionaria commistione fra le arti nello spazio. I pannelli

multipli di Rauschenberg sono generati semplicemente da una progressione seriale e le loro forme non vogliono contenere nessuna forma narrativa né qualsiasi altro tipo di riferimento. Ciò che fanno le tele di Rauschenberg è di attirare le infinite, variabili impressioni ambientali nello stesso modo in cui la musica di Cage si apre al rumore di un battito cardiaco a al cigolio di una porta. E' proprio John Cage a comprenderlo fra i primi affermando che i *White Paintings* sono "aeroporti per le luci, le ombre e le particelle"⁴⁴ e riconoscendovi il precedente fondamentale per il suo celebre componimento *4'33"*.

Lo stesso principio di casualità che caratterizza la collaborazione tra Cage e Cunningham possiamo rintracciarlo anche nei *Combine paintings* di Robert Rauschenberg, concepiti nella prima metà degli anni '50, nello stesso periodo in cui Cunningham lo coinvolge nella sua compagnia. Protagonista del New Dada anni '50, Rauschenberg è un pittore che propone l'oggetto vissuto e di scarto come mezzo interpretativo della realtà, che rompe il rapporto tradizionale con la pittura associando ai frammenti del quotidiano la pittura gestuale dell'Action Painting, un artista che collabora con John Cage per tentare nuove vie di commistione tra linguaggio musicale minimalista e pittura, infine un danzatore-performer.



Figura 29. *Pelican*, Judson Dance Theater group, Robert Rauschenberg, Per Olof Ultvedt, Carolyn Brown, Washington D.C., 1963

Sostenitore del *Judson Dance Theater group* (Fig. 29), Rauschenberg realizza la sua prima performance "danzata", *Pelican*, nel maggio del 1963 presso *l'America on Wheels*, una pista di pattinaggio a Kalorama, un quartiere di Washington D.C.

⁴⁴ B.W. JOSEPH, *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, Cambridge MA, MIT Press, 2003

Realizzata come una delle performance del quinto *Concert of Dance* del gruppo *Judson Dance Theater*, *Pelican*, è stata ideata e coreografata da Robert Rauschenberg ed eseguita da lui insieme al pittore svedese Per Olof Ultvedt e alla danzatrice Carolyn Brown. Gran parte delle attività performative di Rauschenberg in collaborazione con il *Judson Dance Theater group* hanno come obiettivo l'esplorazione della struttura del movimento e lo studio dei gesti legati al quotidiano, alla ricerca di una danza libera da proporre in spazi non più solo teatrali, slegata dalle coreografie definite e svincolata dal coinvolgimento emotivo che può distogliere l'interprete dalla concentrazione sul movimento. Carolyn Brown, una delle più eleganti ballerine della compagnia *Cunningham*, indossa per questa occasione una semplicissima tuta da ginnastica con un paio di scarpette da punta. All'eleganza del suo ballo *en pointe* sono giustapposti i movimenti e le rincorse con picchiate a volo d'uccello dei due ballerini che indossano una specie di paracadute aperto, legato alle spalle, e un paio di pattini a rotelle. La performance è stata ideata in onore di Orville e Wilbur Wright, eroi statunitensi della prima trasvolata atlantica, così come l'apparato sulle spalle dei due ballerini, un costume disegnato dallo stesso Rauschenberg ispirato ad un paracadute, ai raggi di una ruota di bicicletta o all'elica di un aereo. Il successo di *Pelican* porta Rauschenberg a danzare per la seconda volta con il suo paracadute a New York nel 1965, alla prima di *New York Theater Rally*, un evento organizzato da Steve Paxton e Alan Solomon in uno studio televisivo di Broadway.

Un'altra performance di grande interesse appartiene alla serie dei *Time Paintings* dove la nozione di tempo è l'origine stessa della creazione dell'opera. Le tre opere di questa serie sono state create durante una performance eseguita nel teatro dell'ambasciata americana di Parigi nel 1961. Il dipinto si trovava in fondo alla sala alle spalle del pubblico in modo che nessuno degli spettatori potesse assistere visivamente alla fase di creazione. Accanto alla tela era stato disposto un microfono per concedere agli spettatori, privati della vista, di ascoltare l'artista mentre lavorava alla sua opera. Una sveglia appesa al dipinto suonò al termine della performance, in quel momento l'artista si alzò, prese la sua opera, proteggendola da occhi indiscreti, e se ne andò dal teatro. Quello che il pubblico è riuscito a vedere di questo dipinto è esattamente quello che normalmente non vede e non percepisce, il tempo della creazione. Sostituendo alla

vista il suono, Rauschenberg è stato udito ed è riuscito a portare il concetto e la realtà del tempo direttamente nell'opera d'arte.

Elgin tie è una performance eseguita da Robert Rauschenberg il 13 settembre del 1964 al Moderna Museet di Stoccolma (Fig. 30).



Figura 30. *Elgin tie*, Robert Rauschenberg, foto di Hans Malmberg, Moderna Museet di Stoccolma, 13 settembre 1964

La performance consisteva in una collaborazione artistica tra le azioni di Rauschenberg e una delle prime composizioni musicali di David Tudor, *Fluorescent Sound*, che per quell'occasione aveva trasformato il sistema di illuminazione a fluorescenza interna al museo in una specie di orchestrazione eseguita sul pannello del controllo luci. Il suono ricercato da Tudor è stato prodotto dal tipico sfarfallio di questi tubi di luce a fluorescenza, oltre 200 lampade amplificate da altrettanti microfoni, posizionati accanto ai neon, e controllate da circa 75 interruttori. Su questo sottofondo di luci e suoni viene calata una corda precedentemente fissata al lucernario del museo, alla corda sono infilati e avviluppati oggetti di vario tipo; in un secondo momento Rauschenberg discende dalla corda fino ad entrare in un barile pieno d'acqua posto su di un piccolo carrello al centro dello spazio della performance. A duettare con le azioni di Rauschenberg una voluminosa mucca svedese.

Di fronte alla presenza di un animale così importante in scena, viene subito alla mente la costante presenza di animali che spesso ritornano nelle performance e negli spettacoli della compagnia Societas Raffaello Sanzio fondata a Cesena nel 1981 e guidata dal regista Romeo Castellucci (Fig. 31). Nell'agosto del 2013, in occasione della consegna del Leone d'oro alla carriera a Romeo Castellucci, il giornalista Andrea Porcheddu chiede al regista qual è il ruolo di un animale in scena e perché sente il bisogno della loro presenza:

“Sono presenti perché succede, non è una volontà, non è uno stile. Anch'io a volte mi stupisco della loro presenza, mi viene il sospetto che siano una forma d'ombra. Probabilmente un animale è qualcosa di estremamente denso, un piccolo collasso della rappresentazione. Un animale è un animale e nient'altro; è tutto apparire, è corpo e non c'è niente al di là del suo corpo, non c'è nessuna parola, è irraggiungibile. L'animale è monarca, è una guida”⁴⁵.

E' evidente anche nelle performance di Rauschenberg la tematica della corporeità, il valore determinante di un corpo in azione, dalle prime forme danzate ai veri e propri happening, le opere-evento che a partire dalla fine degli anni '50, e affermandosi soprattutto nel decennio successivo, hanno consolidato sempre di più la stretta relazione fra arte e vita.

L'opera d'arte si smaterializza fino a diventare evento, seguendo quel percorso iniziato appunto da Balla e Depero con il teatro futurista e con le serate dadaiste. Con gli happening prende piede una forma d'arte che è pura pratica comportamentale, eliminando definitivamente la componente oggettuale; l'arte si fa azione e lo spettatore viene invitato ad oltrepassare l'aura che prima lo separava dal prodotto artistico.



Figura 31. Societas Raffaello Sanzio, *Giulio Cesare*, prima rappresentazione Prato, Teatro Fabbricone, marzo 1997

⁴⁵ Intervista di A. Porcheddu, critico di teatro, che incontra il regista R. Castellucci al 42. Festival Internazionale del Teatro, Biennale College – Teatro 2013, Ca' Giustinian, Venezia, 10 agosto 2013.

L'happening, dal verbo inglese to happen, "avvenire, accadere, succedere", si affida alla imprevedibilità e all'immediatezza dell'azione stra-ordinaria. Pioniere e teorizzatore degli happenings è Allan Kaprow, una delle figure più eversive e complesse dell'arte del Novecento. In *18 Happenings in 6 Parts* del 1959, l'artista americano, giovane studente di John Cage, invita un pubblico limitato di sessantacinque persone a partecipare ad un evento che si svolge nello spazio di una galleria di New York diviso, per quell'occasione, in tre stanze da pannelli provvisori con segni di pittura informale e scritte dello stesso Kaprow. Ogni spettatore ha un posto assegnato dove sedersi e dove può trovare le istruzioni per partecipare agli eventi. Ogni evento, sei azioni in ciascuna stanza, è scandito dal suono di una campanella. Un'altro celebre happening di Kaprow è *Yard*, del 1961. In questo caso il pubblico è chiamato a completare l'opera scalando e spostando a suo piacere una montagna di copertoni lanciati e accumulati nel cortile di una galleria di New York.

In queste pratiche artistiche l'opera non è più protetta dalla patina della tradizione e niente risulta più prevedibile: l'arte si fa esperienza, pratica comportamentale, interazione. Il risultato finale dell'opera non può essere già noto perché si tratta appunto di un assemblaggio di eventi che si svolgono in un tempo e in uno spazio reale, attivati da un performer in relazione ad un pubblico sempre nuovo.

L'elemento rivoluzionario è il forte accento ricondotto al linguaggio del corpo che l'artista assume come materiale espressivo, sottolineando e reclamando il valore della soggettività. Il recupero della corporeità va poi iscritto in una tensione spaziale che fa a sua volta dell'ambiente un ulteriore materiale artistico: "An Environment is a large assemblage, usually to be physically entered, like a forest or a junk-yard. Those entering an Environment may be encouraged to move its material about, thus changing its composition. As more moves are encouraged, the Environments becomes a Happening. Normally, such an Environment is thrown away after a time and its materials may be perishable, like flowers or food"⁴⁶ afferma Kaprow. Una riappropriazione dell'ambiente, trasformato spesso attraverso l'installazione di strutture plastiche e cromatiche a volte affiancate anche da prelievi del reale.

⁴⁶ E.MEYER-HERMANN, A.PERCHUK, S.ROSENTHAL, *Allan Kaprow: Art as Life*, Getty Publications, Los Angeles, 2008, p.11

Con la pratica degli happening inizia una forma d'arte ibrida, che fonde espressioni teatrali, musicali, letterarie, pittoriche, scultoree. Abbandonate le convenzioni della rappresentazione pittorica si passa alla dimensione interattiva di persone in azione, eventi che marcano l'inizio vero e proprio della performance nel campo delle arti visuali.

Lo stesso anno in cui Kaprow presenta alla Reuben Gallery di New York i *18 Happenings in 6 Parts*, il 1959, il Living Theatre con *The Connection* attua una vera e propria decostruzione delle regole teatrali, un vero e proprio momento di svolta per il gruppo di Julian Beck e di Judith Malina. Un anno dopo, a Milano, Piero Manzoni invita il pubblico a *Consumazione dell'arte dinamica del pubblico. Divorare l'arte*, una serata in cui i visitatori possono mangiare le uova sode firmate dall'artista. Nello stesso anno Yves Klein, influenzato come Manzoni dai gesti dadaisti di Duchamp, realizza le *Antropometrie*, eventi in cui dipinge il corpo delle modelle e le imprime sulla tela. Le modelle diventano i pennelli di Klein, che in questo modo le eleva dalla passività di soggetto da rappresentare, a mezzo espressivo. Anche Manzoni userà il corpo di modelle nude, che firma e designa come *Sculture Viventi*, creando un perfetto cortocircuito tra la statua classica dell'antichità e la verità vivente del corpo umano. Manzoni, però, elimina completamente la tela trasformando il corpo stesso, firmato, in opera d'arte. Qualche anno dopo, nel 1965, Joseph Beuys si esibisce con il capo rasato e ricoperto di grasso, seduto su uno sgabello, mentre tiene in braccio il cadavere di una lepre morta alla quale mostra i suoi disegni facendoglieli toccare con la zampa e illustrandogliene i significati. Dieci anni dopo realizza un evento della durata di una settimana, *Coyote: I Like America and America Likes Me* (Fig. 32). L'azione, che inizia con l'arrivo dell'artista all'aeroporto di New York, consiste nella condivisione, per un'intera settimana, dello spazio vitale dell'artista con un coyote selvatico.

E' un'idea di arte incentrata sull'azione libera del corpo; quello che interessa non è più l'opera, ma il suo svolgersi, la sua dimensione processuale, il suo essere performativo. In linguistica il termine performativo si riferisce a quei verbi o enunciati che non descrivono un'azione, ma coincidono con l'azione stessa. Il termine deriva dal verbo inglese *to perform*, compiere, che trae origine dall'antico verbo della lingua francese *parformir*, composto del suffisso *par*, completamente, e *fornir*, eseguire.



Figura 32. *I Like America and America Likes Me*, Joseph Beuys, Renè Block Gallery, New York, 1974

Il significato è quindi quello di portare completamente a termine qualcosa, un evento che “prende forma”.

Mentre l’uso esplicito del corpo come materia e icona artistica, con significati legati ai costumi sociali e con forti implicazioni politiche, rimane una prerogativa di alcune esperienze europee, negli anni Cinquanta e Sessanta, contributi importanti che seguono un’unificazione totale dei linguaggi performativi vengono da Anna Halprin, paladina dell’avanguardia nella danza che attraverso i suoi *Dance Workshops* e i *Summer Whorkshops* propone di incrementare la collaborazione tra ballerini, musicisti, pittori e architetti, ma anche dal gruppo giapponese Gutai che, seppure in un contesto culturale radicalmente diverso, cerca di sfuggire a tutti gli accorgimenti tecnici tradizionali. I diciassette membri del gruppo che riconoscono il proprio capo nell’artista più anziano Jiro Yoshihara, vogliono portare la loro arte oltre i limiti fisici del quadro, organizzando performance e azioni al limite tra il teatro e la pittura, verso lo spazio della vita e del quotidiano. Pongono questioni fondamentali circa il senso del rapporto fra le opere e l’ambiente naturale: l’obiettivo è permettere allo spazio aperto e agli elementi naturali, compreso il vento e la luce del sole, di diventare parte integranti dell’opera. Ricercano l’assemblaggio quasi dadaista di oggetti allo stato primario e usano il loro corpo come strumento pittorico vivente.

Per la prima mostra di arte Gutai, Saburo Murakami prepara l'opera, spesso citata come *Six Holes* (Fig. 33) costituita da telai di legno di circa due metri che formano dei pannelli ricoperti con la carta da imballaggio: Murakami si tuffa a capofitto nella struttura, strappando i fogli di carta. Alla fine degli anni Cinquanta Shozo Shimamoto impiega un cannone caricato con del gas acetilenico per sparare smalti colorati su un pannello di plastica rossa mentre Akira Kanayama ricopre di impronte umana una lunga striscia di plastica che non porta in nessun luogo. Kazuo Shiraga, invece, appeso ad una corda, scivola a piedi nudi su una tela stesa a terra cosparsa di colore, assecondando il moto oscillatorio della corda stessa. Gli artisti Gutai sono i protagonisti di interventi processuali che non mirano a soluzioni formali, ma ad un'idea di contatto spontaneo e libero tra individuo e ambiente.

Ritroviamo concetti simili nell'azione dell'artista Fluxus Ben Vautier, *Zen for Head* del 1976. Vautier interviene su un rotolo di carta tracciando con i capelli intrisi di colore nero una specie di tratto che attraversa la superficie, suggerendo, come per la calligrafia orientale, la pura scia di un movimento. Una linea che vuole essere contemporaneamente colore e forma, ritmo e volume, disegno e gesto.



Figura 33. *Breaking Through Many Paper Screens*, Saburo Murakami, Tokyo, 1955

Come già il Dadaismo, anche Fluxus, di cui lo stesso Marcel Duchamp può essere considerato uno dei padri spirituali insieme a John Cage, non è una dottrina, ma

un atteggiamento verso la vita e verso l'arte, un'arte totale che elimina ogni distinzione categorica, che perde la sua aureola di sacralità e diviene ironia, invenzione, gioco; un'arte semplice, aperta alla casualità e all'improvvisazione. Una corrente di pensiero che si dà come fine un risultato soprattutto etico, raggruppando artisti di varia tendenza e formazione, liberi da ogni convenzionalismo, facendo così riaffiorare il concetto di un'arte totale, che sintetizzi tutte le arti in modo complementare: la musica, che occupa un ruolo centrale nell'elaborazione teorica e pratica, le arti visive, l'happening, la danza, il teatro, la letteratura, le arti minori fino ai nuovi media.

Sullo sfondo di un contesto internazionale particolarmente vivace, a New York nel 1958 si incontrano per la prima volta Allan Kaprow, Dick Higgins, Jackson McLow, Richard Max, Hal Hansen e George Brecht: tutti allievi di John Cage alla *New School for Social Research*.

Come lascia chiaramente intuire il nome, Fluxus, che possiamo definire come un non-gruppo di aggregazione fluttuante nel tempo e in continuo scorrimento, si sposta successivamente a San Francisco dove coinvolge artisti come La Monte Thornton Young, Yoko Ono e Terry Riley e si afferma anche in Europa dove Joseph Beuys, Nam June Paik, e l'italiano Giuseppe Chiari, ne adottano la filosofia e le modalità espressive.

Per Fluxus l'arte dovrebbe essere libera da qualsiasi valore istituzionale, piacevole e non pretenziosa; dovrebbe indirizzarsi verso quegli aspetti insignificanti e semplici della vita, senza presupporre grosse competenze per essere compresa (Fig. 34). Secondo Fluxus, ciò che impedisce una reale appropriazione delle cose è proprio il loro essere traccia del flusso spazio-temporale nel quale sono state e sono totalmente immerse. A partire da questi principi, Fluxus cambierà per sempre le modalità di relazione con l'opera, introducendo il canone estetico nella relazione-interazione, nel gioco e nel quotidiano.

Per George Maciunas, artista e architetto lituano naturalizzato statunitense, uno dei fondatori del gruppo, Fluxus è una pratica di vita e un modo di essere nell'arte in maniera aperta, totale e allo stesso tempo libera. Grande conoscitore della storia dell'allora Unione Sovietica, vista la sua infanzia trascorsa in Lituania, Maciunas ha unito la sua convinzione nei valori democratici dell'arte con l'idea di realizzare progressivamente una sorta di arte totale, prendendo spunto dalle correnti costruttiviste russe e dai movimenti anarchici dei primi anni Venti. Nel 1961 sarà proprio Maciunas a

coniare il termine Fluxus: la parola compare stampata per la prima volta sugli inviti delle tre conferenze musicali, *Musica Antiqua et Nova*, coordinate da Maciunas nella sua *AG Gallery* di New York.

Il termine deriva dal verbo latino *fluere*, “scorrere”, e sta ad indicare l’essere in uno stato di flusso, quindi un fenomeno in continuo mutamento, che non ha forma né luogo; un qualcosa di effimero e inarrestabile che fluisce, promuovendo così lo sconfinamento dell’atto creativo nel flusso della vita quotidiana, nella partecipazione degli spettatori. Uno dei principali obiettivi, infatti, è quello di eliminare le barriere tra l’artista e il suo osservatore, tra il compositore e il suo uditore, tra il cantante e il suo pubblico, mantenendo sempre vivo il dialogo fatto di azioni minimali e concrete. In pieno atteggiamento di rivolta “anti-artistico”, Maciunas sostiene che tutto è arte, plasmando un’idea di lavoro artistico come processo multidisciplinare e interattivo. Se per Maciunas tutto è arte, significa che tutti possono fare arte, così come tutti possono fruirne. Ken Friedman, importante presenza di Fluxus, racconta che prima di incontrare Maciunas non si era mai considerato un artista:

“I thought the Fluxus people were doing something remarkable. As Maciunas explained it, Fluxus frowned on the sterile professionalism that made the art world such an unfortunate place for creativity. Fluxus artists came to art from many backgrounds, from oil economics, from ballet, from printing and from poetry, even a few from normal (or more normal) types of art. George enrolled me in Fluxus several minutes before he bothered to ask what sort of artist I was. The truth is, until that day in August of 1966, I never considered myself an artist”⁴⁷.

I primi due eventi pubblici di rilievo sono del 1962: il concerto *Neodada in der Musik* a Düsseldorf e poi a Wiesbaden, sempre in Germania, il primo Festival Internazionale di Musica Moderna (Fig. 34). Dagli inizi degli anni Sessanta il fenomeno Fluxus si espande tra diversi continenti quale atteggiamento anti-artistico e di rivolta. Come accadeva nelle famose serate dada dove si procedeva ad uno sconfinamento di generi e provocazioni, anche durante le serate Fluxus, tenutesi a New York, in Europa e in Giappone, si assiste ad un febbricitante spirito neodadaista: azioni dissacranti e

⁴⁷ P. FRANK, *Ken Friedman: a life in Fluxus*, in H. Crawford (a cura di), *Artistic Bedfellows: Histories, Theories and Conversations in Collaborative art practices*, Lanham-Maryland, University Press of America, 2008, p. 145

provocatorie, concerti e performance collettive, attività musicali interattive, creazioni multimediali, oggettistica fai-da-te rigorosamente d'autore, in opposizione ai fenomeni di mercificazione dell'arte nella società capitalista del dopoguerra.



Figura 34. *Danger Music No. 2*, Dick Higgins e Alison Knowles, “Fluxus International Festival of New York”, Städtisches Museum, Wiesbaden, 1962

Fluxus è stato centrale per dare vita alla nozione di evento collettivo processuale: eventi detti *fluxus-events* o *flux-concerts* a seconda dei casi, che si basano sul mettere in scena pubblicamente delle istruzioni apparentemente banali, semplici gesti di vita, contenute su piccole partiture, i *fluxus-event scores*. Nei *fluxus-events* diventa fondamentale l'intervento spesso provocatore di oggetti di vita quotidiana: azioni comuni che vengono decontestualizzate e rese concetto, che assumono un significato nuovo, spesso imprevedibile. La prima forma di raccolta dei *fluxus-events* si trova nelle partiture per i *flux-concerts*: i performer leggono indicazioni o proposte di azioni da seguire, una sorta di “composizione aperta” da realizzare durante l'happening. L'attività del gruppo viene documentata per anni dagli *Yearboxes* stampati da Maciunas, che raccolgono senza un ordine preciso spartiti, immagini e documenti riguardanti l'attività degli adepti. Altre forme sono le raccolte di cartoline come *Water Yam* di George Brecht, i libretti come *Grapefruit* di Yoko Ono e i *pamphlets Great*

Bear: una collezione pubblicata negli anni Sessanta da Dick Higgins per la *Something Else Press*, la casa editrice da lui fondata nel 1964.

Nella raccolta curata da Ken Friedman⁴⁸ troviamo esempi di azioni Fluxus che vengono decontestualizzate e rese concetto, assumendo un significato nuovo, spesso imprevedibile:

“**George Brecht**, *Drip Music, Fluxversion 1*: first performer on a tall ladder pours water from a pitcher very slowly down into the bell of a French horn or tuba held in the playing position by a second performer at floor level. 1959”⁴⁹.

“**Henning Christiansen**, *Audience Eve*. In the evening, during the performances:

.....after 5 min. turn off the light
after 5 min. turn on the light
after 5 min. turn off the light
after 5 min. turn on the light
continue through the whole program.

.....

If possible, then fade the light in and out,
as beautiful as possible (like the sea). 1964”⁵⁰.

“**Ken Friedman**, *Restaurant Event*: dress as badly as possible. Wear surplus store clothes, tattered shoes, and an old hat. Go to an elegant restaurant. Behave with dignity and exquisite manners. Request a fine table. Tip the maitre d’ well and take a seat. Order a glass of water. Drink the water. Tip the waiters, busboy, and staff lavishly, then leave. 1964”⁵¹.

⁴⁸ K. FRIEDMAN, O. SMITH, L. SAWCHYN, *The Fluxus Performance Workbook*, Performance Research, 2002. L’edizione del 2002 di *The Fluxus Performance Workbook* è un supplemento digitale a *Performance Research Vol.7, n.3 On Fluxus*, Londra, Routledge/ Taylor & Francis, 1990. Ken Friedman, artista associato a *Fluxus*, si è occupato di catalogare diversi *fluxus-events* inserendovi anche sue performance postume, fra cui i *52 Events*. L’ultima sua pubblicazione è il *Fluxus Performance WorkBook* (2002), che segue la precedente edizione del 1990, edito insieme a Owen Smith e Lauren Sawchyn. Questo e-book, che si può scaricare dalla rete, contiene numerose partiture di *fluxus-events* e *fluxus-concerts*, oltre ad altri lavori postumi di artisti che sono stati assimilati a *Fluxus* per il loro orientamento. Friedman ha curato diverse pubblicazioni *Fluxus*, ha lavorato a stretto contatto con George Maciunas, Dick Higgins, e Nam June Paik, ha collaborato con John Cage e Joseph Beuys. È stato il direttore generale di Dick Higgins per *Something Else Press* nei primi anni Settanta. Per un’analisi sul lavoro di Friedman, cfr. il sito *The Centre of Attention* curato da Pierre Coinde e Gary O’Dwyer al <www.thecentreofattention.org>

⁴⁹ *Ivi*, p.20

⁵⁰ *Ivi*, p.30

⁵¹ *Ivi*, p.39

“**Nam June Paik**, *Moving Theater*: Fluxus fleet of cars and trucks drives into crowded city during rush hour. At the appointed time, all drivers stop cars, turn off engines, get out of cars, lock doors, take keys and walk away. Date Unknown”⁵².

“**Mieko Shiomi**, *Smoke Poem*. Props: cigarettes, lighters, finest markers. Each volunteer in the audience writes on a cigarette a name of a person whom he hates or doesn’t feel sympathetic. In case he has no such person, he may write a name of a fish. Then they smoke all together. The detailed facts of this performance should be hold in secret each other, 1966”⁵³.

È chiaro, con questi esempi, come gli artisti Fluxus esprimano una sempre più marcata dematerializzazione dell’immagine e quindi dell’arte, che trova la sua essenza non più nell’essere, ma nell’accadere e nel divenire, trasformandosi da oggetto in evento. Il pubblico quando non è direttamente coinvolto nell’azione, interviene comunque come presenza nell’*hic et nunc* di quel preciso momento. Questi stimoli generati dal gruppo Fluxus saranno alla base di espressioni creative dei decenni successivi, espressioni che caratterizzano le azioni della Scuola Viennese e i futuri esponenti dell’Arte Corporale.

La tematica della corporeità è, infatti, legata a tutte le azioni e ai movimenti presi in esame, dal primo intervento sul corpo da parte di Duchamp con l’opera *Tonsura*, alle pratiche del Living Theatre e di Grotowski, fino agli esperimenti Fluxus, ma è anche strettamente legata agli avvenimenti storici della fine degli anni Sessanta.

È all’interno dei processi di cambiamento storico e sociale che questi eventi estetici si collocano come momento di indagine profonda del sé. Si assiste alla messa in discussione della soggettività, attraverso i movimenti liberatori, attraverso la filosofia, le ricerche culturali e psicoanalitiche. Per molti artisti il corpo nudo diventa un materiale vivente da plasmare, il territorio privilegiato per una ricerca di nuove identità, il sé da esplorare e mettere alla prova, il materiale e lo strumento primario del loro stesso lavoro. Gli artisti scelgono quindi di rigettare l’oggettivazione e la mercificazione dell’oggetto d’arte per trasformare l’arte in spazio, tempo e azione. Ci si avvale del corpo per sondare le esperienze dell’essere umano, per indagare le forze produttive

⁵² *Ivi*, p.88

⁵³ *Ivi*, p.95

dell'inconscio, per esplorare le pulsioni di vita e di morte e per liberare tutti i flussi del desiderio, repressi da una società imprigionata in tabù ancestrali. In questo, il corpo supera ogni altro mezzo di espressione, è lo strumento ideale per tramutare ogni divieto in una possibilità. Gli approcci con il dolore o la sofferenza assumono il valore di trascendenza personale, in altri casi di catarsi del sociale o più semplicemente diventano un confronto con quelle paure che spesso vengono ignorate. Gli artisti si incaricano, inoltre, di esprimere autonomamente le direzioni e le ricerche che intendono intraprendere, senza la mediazione tradizionale affidata ai critici d'arte, così come le gallerie vengono attaccate in quanto luoghi che favoriscono la commercializzazione dell'arte. L'affinità sostanziale tra Fluxus e Body Art sta proprio nella volontà comune, anche se espressa attraverso pratiche diverse, di operare una forte rottura all'interno del sistema. Gli esponenti di queste tendenze vedono nelle nuove pratiche artistiche la possibilità di non produrre più opere che siano oggetti amministrabili dal sistema del mercato e dei musei, ma che vivono solo nell'atto effimero del loro prodursi.

All'interno di questa nutrita corrente si intrecciano ragionamenti e modelli completamente differenti: è possibile distinguere chiaramente una linea più analitica, legata alla testimonianza documentaria degli eventi, e una più radicale e performativa, dove non ci sono ripetizioni, prove o finali prestabiliti.



Figura 35. *Art Make-Up Films*, Bruce Nauman, Fermo immagine, 1967-68



Figura 36. *Self-Portrait as a Fountain*, Bruce Nauman, Fotografia a colori, 1966

Nel primo caso l'azione degli artisti viene vista attraverso la riproduzione della stessa grazie a mezzi come la fotografia e il video: è la documentazione che diventa opera, in accordo con l'evolversi delle tecniche di riproduzione meccanica. A questo

versante più concettuale appartengono le azioni di Bruce Nauman (Fig. 35-36), Klaus Rinke, Ketty La Rocca, Arnulf Rainer, Lucas Samaras, Katharina Sieverding, Luigi Ontani e alcune azioni di Gilbert & George e Urs Lüthi. Quello che lega queste ricerche è la rappresentazione del corpo tramite la sperimentazione del mezzo tecnico, per questo sono opere che rientrano ancora nella produzione di oggetti estetici. In Inghilterra, ad esempio, Gilbert & George personificano l'idea di arte diventando essi stessi arte, autoproclamandosi sculture viventi. La loro vita diventa in questo modo la più grande forma d'arte vissuta, ma contemporaneamente esposta. Accanto a questa possibilità si sviluppa la tendenza all'androginia, si spezzano i legami con il proprio sesso stabilito dalla nascita e si trasforma il proprio corpo. Urs Lüthi studia lo spostamento di identità attraverso la reinvenzione di una sensualità dichiaratamente ambigua, mettendo così in discussione l'esistenza di una identità e di una percezione di sé immutabili.

Questa tendenza cambia durante gli anni Ottanta, nel momento in cui le tecnologie iniziano a interagire con il corpo e si fa strada l'estetica del Cyberpunk. L'attività performativa di Stelarc, iniziata negli anni Sessanta, si spinge dalle prime video-esplorazioni a delle vere e proprie ricostruzioni biomeccaniche delle strutture corporee. Le prime indagini dei comportamenti che caratterizzano lo svolgimento delle funzioni fisiologiche, consistono nell'introduzione all'interno dell'organismo di microtelecamere che permettono la visione dell'azione di colon, stomaco e polmoni. Con le sue opere vuole dimostrare che il fisico è obsoleto, incapace di misurarsi con l'ambiente circostante, sovraccarico di informazioni e intimidito da quella tecnologia che l'uomo stesso ha creato. Negli anni Novanta Orlan, performer francese, muta il suo corpo, in diretta planetaria tramite internet, sottoponendosi a svariati e paradossali interventi di chirurgia plastica, rivendicando la possibilità di riprogettarsi oltre le imposizioni restrittive imposte dal controllo legale e sociale.

In questi ultimi casi siamo di fronte ad un livello di esperienza corporea molto più estremo. È quindi attraverso la performance che si esplicitano le esperienze più radicali della Body Art perché, con la performance, l'artista può autorappresentarsi, scardinando tutte le forze pulsionali dell'io. Al tempo stesso la performance, in quanto produzione di qualcosa di effimero, tende a vanificare il sistema dell'arte ancorato alla produzione di un bene materiale. La codificata produzione di oggetto artistico viene ora ribaltata dalla performance proprio perché ciò che viene evidenziato e messo in

discussione è, per la prima volta nella storia dell'arte, il soggetto. Tale rovesciamento riconduce all'acquisizione della centralità del soggetto nei confronti dell'oggetto e il soggetto, in questo caso, è il corpo stesso dell'artista.



Figura 37. *Of Relation in Space*, Marina Abramović e Ulay, Biennale di Venezia 1976

L'estremismo del gesto, il dolore, la ferita, la messa in crisi di ogni identità riportano l'artista anche ad uno stadio embrionale della materia e del sentimento. Gina Pane sostiene che “il corpo è diventato uno spazio per soffrire, per sentire tutto il complesso dell'emotività, della paura, dell'angoscia”⁵⁴. L'artista è ora disposto a sottoporsi a qualsiasi azione, anche la più pericolosa. Si tratta di azioni che non vogliono solo scandalizzare, ma generare nuove consapevolezze nel pubblico: in *Shoot Piece* Chris Burden si fa sparare ad un braccio per scoprire la sua reazione di fronte alla consapevolezza del proprio destino; Marina Abramović e Ulay fanno scontrare a tutta velocità i loro corpi nudi (Fig. 37); Gina Pane sperimenta una nuova ricerca estetica

⁵⁴ L. MENEGHELLI, *Il corpo messo a nudo dai suoi segni, anche*, in Meneghelli L., Nicoletti G., Verzotti G. (a cura di), *Skin Deep. Il corpo come luogo del segno artistico*, Milano, Skira, 2003, p.32

tagliandosi con delle lamette e facendo scorrere il sangue su una camicia bianca candida.

A questa sensibilità così organica e pulsionale appartengono anche i lavori di Vito Acconci, di Rebecca Horn, degli slavi Petr Štembera, Jan Mlčoch e Karel Miler, del gruppo Coum Transmission che, nei primi anni Settanta, compie più di centocinquanta azioni con un estremismo simile a quello che caratterizza il “Teatro delle Orge e dei Misteri”, quindi gli esponenti del Wiener Aktionismus come Hermann Nitsch, Günter Brus, Otto Mühl e Rudolf Schwarzkogler. Il lavoro degli artisti viennesi rappresenta un esempio sconvolgente di indagine dell’io attraverso pratiche di autodistruzione fisica. Nelle performance del Wiener Aktionismus c’è, infatti, una sorta di scatenamento di pulsioni distruttive che il performer manifesta violentandosi e autotorturandosi. In realtà la performance diviene il luogo simbolico dove viene catturata la conflittualità sociale e culturale e un espediente rappresentativo per rinnegare l’aggressività esterna scatenandola sul proprio corpo. Rifacendosi al teatro della crudeltà di Antonin Artaud, questi artisti compiono performance iniziatiche e tribali: eventi unici e irripetibili dove l’ostentazione delle oscenità e delle deviazioni della natura umana diventano i mezzi per una destabilizzazione culturale.

Accanto a queste linee d’interpretazione troviamo altre variazioni tematiche del linguaggio corporeo: sono le pratiche artistiche di alcune donne spinte dalla ventata rivoluzionaria del femminismo della fine degli anni Sessanta, donne che vogliono riappropriarsi di un corpo che, per troppi secoli, è stato un soggetto passivo e di dominio patriarcale e mettere finalmente in crisi questa identità stereotipata.

Oltre al corpo di Gina Pane, simbolo di fragilità, di una possibilità di dolore e violenza che in sé racchiude, convergono qui i lavori delle americane Carolee Schneemann, Hannah Wilke, della cubana Ana Mendieta e le ricerche dell’austriaca Valie Export inizialmente legata agli Azionisti Viennesi. Questi corpi sono usati per sondare le reazioni del pubblico maschile, per studiare la violenza maschile o, come nel caso della Schneemann, in riti sciamanici sensuali e gioiosi.

Nel caso di Marina Abramović, il campo visivo viene ampliato anche sul rapporto tra la figura dell’artista donna e dell’intero pubblico. Quello che ricerca l’artista è un flusso di energia tra il suo corpo e il pubblico: un tema che percorre tutta la sua carriera, da *Rhythm 0* del 1974 rappresentata a Napoli, alla performance *The Artist*

is Present del 2010 proposta per una settimana al MoMA di New York, fino a *512 Hours* presentata nell'agosto 2014 alla Serpentine Gallery di Londra. Marina Abramović si mette a completa disposizione del suo pubblico, è totalmente vulnerabile e attaccabile, e, ancora una volta, sarà la reazione dello spettatore, oltre alla prova estrema imposta al corpo dell'artista, a diventare l'oggetto stesso della performance.

L'attività della maggior parte degli esponenti della Body Art si interrompe con l'inizio degli anni Ottanta, tuttavia l'indagine sul corpo rinasce, seguendo le linee dei predecessori, con movimenti e gruppi di artisti che si riappropriano delle tipiche espressioni corporali delle popolazioni primitive per vivere appieno la propria fisicità.

Fakir Musafar sottopone il proprio corpo a rituali che ricordano i riti di passaggio che celebrano le fasi del ciclo della vita. Queste tecniche vengono riprese e riproposte da Ron Athey e Franko B, che riportano i riti neotribali davanti allo spettatore. Paul McCarthy, invece, sublima quegli stessi fluidi corporali usati da Franko B, arricchendoli di significati più complessi: sfida i valori dell'America perbenista associando le abitudini degli americani alle peggiori forme di depravazione e violenza.

L'avvento della tecnologia e l'avanzamento degli studi di ingegneria genetica, portano negli anni Novanta ad un inevitabile cambiamento nel rapporto con il corpo che si va impadronendo di nuove identità. La tecnologia agisce in funzione del corpo, amplificandone le possibilità e donandogli una nuova vita: un corpo nuovo a metà strada tra organico e inorganico, un corpo mutante che proietta l'essere umano verso nuove prospettive. Ci troviamo di fronte ad un fenomeno sociale che diventa fin da subito motivo di interesse e di riflessione per la scena artistica che, abbandonata la dimensione ritualistica, attua un processo di alterazione, manipolazione e di smaterializzazione del corpo.

Da luogo simbolico e intimo degli anni Settanta, il corpo è così divenuto estensione di una socialità estetizzante e artificiale. A questi aspetti così emblematici indirizzano costantemente le loro ricerche molti artisti che utilizzano lo strumento del corpo come nodo paradigmatico del reale. A questa riscoperta del corpo appartengono i lavori fotografici di Andres Serrano, noto per le sue fotografie di cadaveri e l'utilizzo di liquidi corporei. Con Serrano la raffigurazione trionfante del corpo lascia il posto a visioni di imperfezione e disfacimento che lasciano chiaramente affiorare la forte carica di polemica sociale ed estetica. Convergono in queste indagini del corpo anche le

immagini fotografiche di Cindy Sherman che, inscenando ogni tipo di stereotipo con travestimenti grotteschi, sgretola le fondamenta dell'identità femminile; i corpi scolpiti di Charles Ray; le intense analisi artistiche di Louise Bourgeois; le installazioni di Félix González-Torres che creano spazi di intersoggettività e si completano solo con l'intervento diretto dello spettatore; le fotografie – diario di Nan Goldin che documenta, quasi in presa diretta, la vita che la circonda in immagini crude e desolate; Kiki Smith, che analizza la materialità del corpo, in particolare quello femminile, sia come oggetto erotico sia come protagonista per indagare aspetti affettivi, stereotipi sessuali e determinate situazioni storiche e sociali; Matthew Barney, famoso per la serie dei cinque film *Cremaster*, un titolo che deriva dal nome di un piccolo muscolo, il cremastere, associato alle gonadi, e coinvolto nella definizione dell'identità sessuale. Le sue opere, infatti, indagano i rapporti tra identità maschile e femminile e le metamorfosi tra animale ed essere umano. Janine Antoni, una delle principali performer rimasta a rappresentare il mondo femminile nel suo disagio moderno, durante le performance usa l'intero corpo o piccole parti come capelli, labbra e sopracciglia, come strumenti attraverso cui creare i suoi manufatti. Robert Gober, invece, decontestualizza singole parti del corpo che vengono percepite come separate dal soggetto cui appartengono, e assumono così un'importanza capitale. Mona Hatoum, di origini palestinesi, crea installazioni di costrizione corporea, di sofferenza fisica e psicologica attraverso strutture metalliche minimali che trasformano lo spazio in gabbie minacciose. Anche il lavoro di Shirin Neshat, fotografa e regista iraniana, mette in luce le questioni d'identità e corporeità, ma in questo caso lo fa attraverso il filtro della sua cultura, profondamente legata al corpo della donna (Fig. 38). Jana Sterbak, ha realizzato un particolare rapporto tra performance, proiezione e fotografia e alla base delle sue performance ci sono degli oggetti-sculture che sono il fulcro attorno al quale si sviluppano le immagini successive. Famosi il suo vestito e la poltrona realizzati con carne cruda, simbolo sia dell'eros che della morte, o la serie *Abiti-performance*, che sono l'antitesi dell'apparenza e simbolo della difficoltà ad agire liberamente. Quando il video e le sue sculture si trovano a convivere in un teatro, come nel caso dell'evento *Through the eye of the other* presentato al “Teatro La Fenice” di Venezia nel 2010, sottolineano l'essenza della composizione teatrale che si attua, anche in questo caso, attraverso lo sguardo dell'altro, come dice appunto il titolo del progetto. Vedere o essere visti, attraverso lo sguardo

dell'altro, non determina per Jana Sterbak una reazione speculare statica, ma un'interazione partecipata con l'altro.

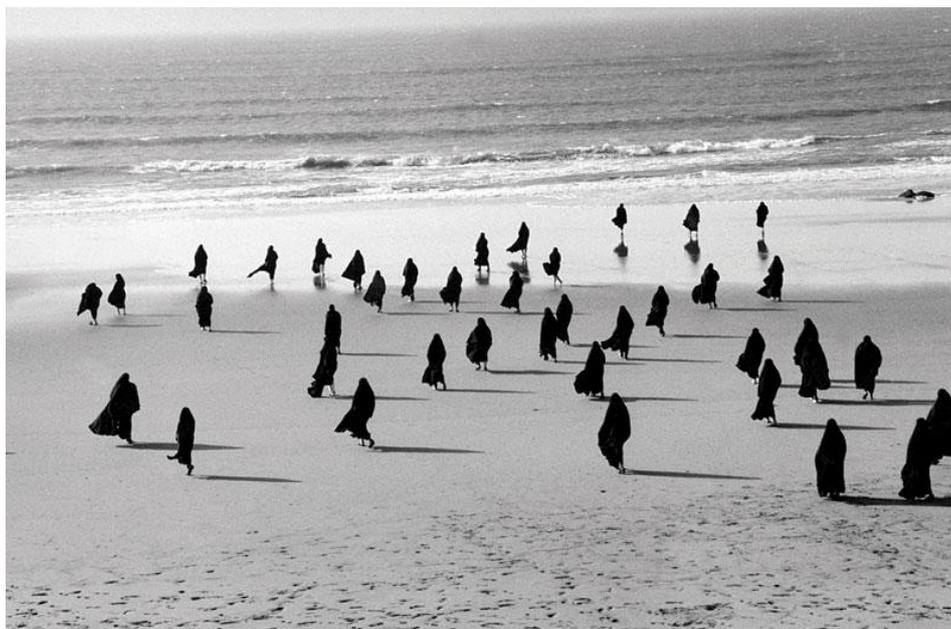


Figura 38. *Rapture*, Shirin Neshat, 1999

A questa fase delicata tentano di dare visibilità anche le tecnoperformance degli artisti anni Novanta, Orlan e Stelarc, ai quali si avvicina la ricerca di Marcel.Lí Antúnez Roca, che deve le sue indagini alle esperienze teatrali con il gruppo catalano della Fura Dels Baus. Il corpo digitalizzato di Marcel.Lí Antúnez Roca replica l'invasione della tecnologia nella vita contemporanea: dalla prima grande creazione, *Joan l'Hombre de Carne*, un robot interattivo dotato di un endoscheletro in poliestere rivestito di pelle di maiale, a *Epizoo*, una macchina di manipolazione dei sensi dove dolore e piacere, umano e non umano, si mescolano in uno scontro interfacciale con lo spettatore che, attivando la macchina, modifica attraverso uno schermo tattile di un monitor le immagini animate e, per riflesso della tecnologia, il corpo stesso del performer.

La visione di una realtà che si svolge in situazioni esistenziali al limite, dove la natura è protagonista, caratterizza invece le generazioni più recenti. Olafur Eliasson ricrea l'essenza e l'atmosfera della sua nativa Scandinavia, mettendo in primo piano l'esperienza sensoriale dell'opera. Nelle sue costruzioni utilizza proiezioni di luce, specchi ed elementi come l'acqua e la pietra, giocando con le diverse percezioni dello spettatore e trasformando le gallerie e i musei in spazi ibridi di natura e cultura (Fig.39).

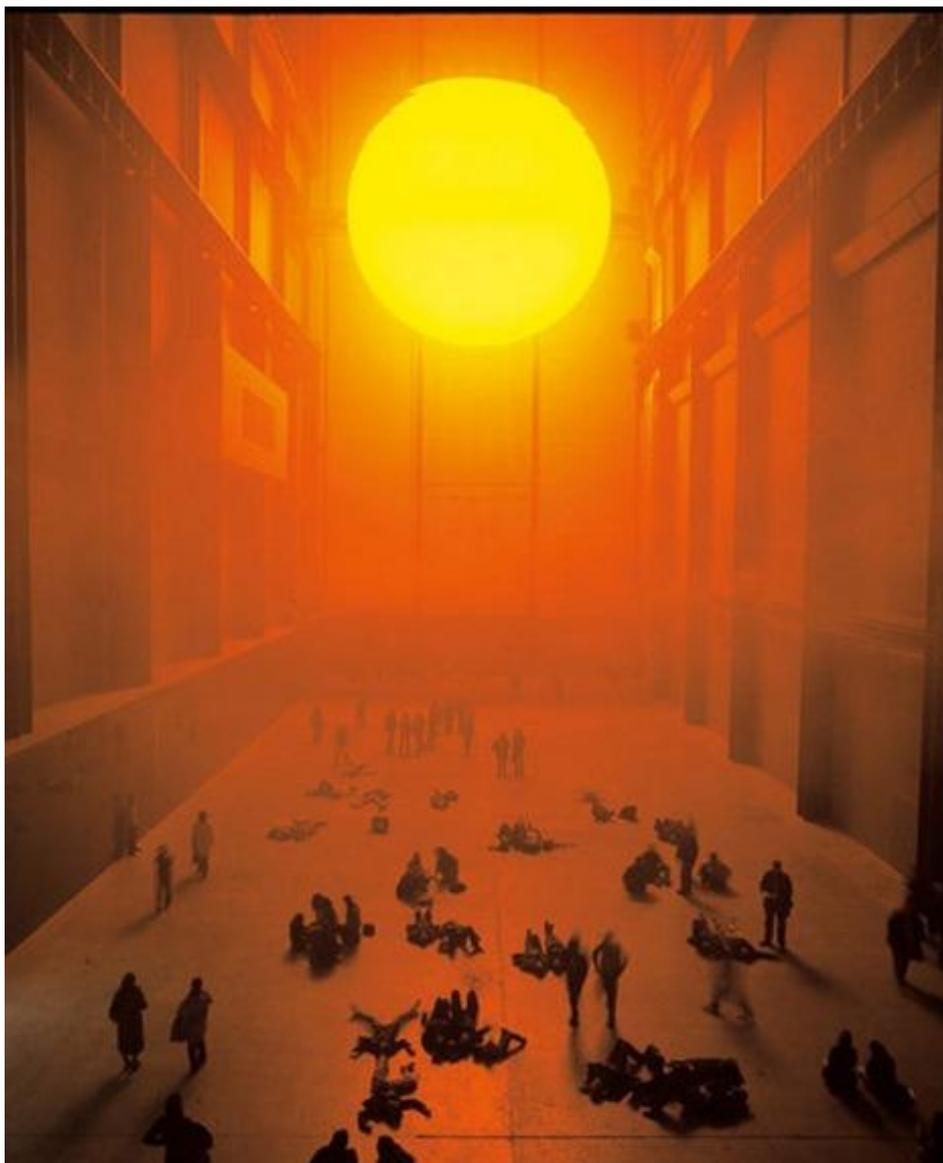


Figura 39. *The Weather Project*, Olafur Eliasson, Tate Modern, Londra, 2003

Gary Hill è molto legato all'uso del video, attraverso il quale indaga il movimento del corpo nello spazio, la scomposizione del gesto, il linguaggio e il senso straniante del suono. Per Ross Sinclair, artista scozzese che si tatua sulla schiena la scritta "Real Life", il corpo resta a rappresentare l'unica prova di autenticità in mezzo ad un mondo finto, simile ad un set cinematografico.

Esemplare della cultura emersa fra gli anni Ottanta e gli anni Novanta è la cristallizzazione della performance in *tableaux vivants* compiuta da Vanessa Beecroft. Nelle sue performance l'occhio dell'artista ritrae le scene di processi involutivi: le

donne sono replicate in serie, i corpi scarni, simili tra loro, si muovono in infinite ripetizioni, come mille varianti di un solo essere. Un'idea di bellezza assoluta che frantuma l'identità e l'integrità del soggetto. Le sue modelle si esibiscono con movimenti lenti e indifferenti, un ricercato *sex-appel*, raggelato dal loro essere nient'altro che figure anonime, moltiplicate e indistinte. Anche quando nel *tableaux vivants* compare una modella diversa dalle altre, Beecroft vuole comunque sottolineare l'idea della possibile varietà umana circondata tuttavia dall'omologazione globale. Nel 2007 sotto le arcate dell'antico mercato del pesce di Venezia, davanti al Canal Grande, Vanessa Beecroft ha disposto i corpi di una trentina di donne sudanesi dipinti di nero, le donne, distese per terra come uccise in simulati laghi di sangue, evocano le stragi nel Darfour, la terra africana martoriata dalla guerra civile. Corpi immobili, schizzati e investiti da getti di pittura rossa lanciata o lasciata gocciolare dall'artista, nell'intento dichiarato di citare l'Azionismo Viennese, un'azione sacrificale per richiamare l'attenzione sulle tragedie che si consumano nell'indifferenza (Fig. 40).

L'idea del corpo, nell'arte, si presenta alterata, stravolta, modificata, contaminata. Sono corpi che mostrano tabù, che non vogliono spettatori, ma testimoni complici e attivi. Agli inizi degli anni Sessanta il corpo è un territorio di riappropriazione e un luogo di mutazione, in tempi recentissimi è tornato ad essere una superficie da tatuare, da significare. Corpo come sangue e pelle, ma anche come paura, angoscia e piacere. Un corpo alterato e modificato dalle mutazioni contemporanee, genetiche, sessuali e tecnologiche. Un corpo che rimodella le paure del singolo artista o che si fa carico del mondo incarnando le tragedie di un corpo sociale che raccoglie i conflitti etnici e bellici. Performance che hanno modificato i termini del fare arte, proiettandola in un contesto molto più ampio e complicato come quello del sentire contemporaneo. Corpi innestati su di un orizzonte in piena mutazione che si confrontano con le nuove e inafferrabili sperimentazioni contemporanee e si estendono attraverso il sistema di comunicazione globale.

L'esibizione del corpo dell'artista segna una trasformazione violenta della concezione di arte visiva e provoca il crollo dei meccanismi che governano la creazione e la fruizione delle opere d'arte nel contesto sociale. Il corpo dell'artista, esibito in maniera tanto radicale, fa riaffiorare la dimensione collettiva dell'arte e, come suggerito

dal filosofo e sociologo francese Henri Lefebvre, “fa di noi delle creature sociali, in grado di produrre spazio sociale”⁵⁵.



Figura 40. *VB61, Still Death! Darfur Still Deaf?*, Vanessa Beecroft, 52nd Biennale di Venezia, 2007

⁵⁵ A. JONES, *Il corpo dell'artista*, Warr T. (a cura di), traduzione di M. Mazzacurati., I. Torresi, Londra, Phaidon, 2006, p. 19

4. OPERA D'ARTE TOTALE OGGI

4.1. La Societas Raffaello Sanzio



Figura 41. *Genesi. From the museum of sleep, 1999, Adamo*

La Societas Raffaello Sanzio rappresenta la massima espressione italiana nel mondo del teatro di ricerca. Da piccola compagnia sperimentale di matrice avanguardista, è diventata in questo momento uno dei pochi gruppi teatrali al mondo che sappia interpretare la natura del teatro in un modo così radicale da sospingere lo spettatore in territori sconosciuti, da persuaderlo ad entrare nelle zone oscure dell'intelletto, accompagnandolo attraverso una “violenza piena di grazia”⁵⁶ oltre i confini di tutto quello che pensava di conoscere. C'è anche un altro confine che viene annullato dalla compagnia: la separazione tra l'essere in scena, su di un palco, e l'essere in scena nella vita quotidiana, semplicemente non esiste, il tempo del teatro si intesse e si impone creando un'unica identità tra la vita, i pensieri e i legami, sia artistici sia familiari, indissolubilmente intersecati. La Societas Raffaello Sanzio nasce infatti a Cesena nel 1981 ad opera di due giovanissime coppie di fratelli: Romeo e Claudia Castellucci, rispettivamente regista e scrittrice, Chiara e Paolo Guidi, lei compositrice drammatica e sonora, lui attore. Negli anni Ottanta il teatro rappresenta per loro un modo diverso di lavorare la terra, quella che oggi Romeo definirebbe la *materia*, si

⁵⁶ Intervista di A. Porcheddu, critico di teatro, che incontra il regista R. Castellucci al 42. Festival Internazionale del Teatro, Biennale College – Teatro 2013, Ca' Giustinian, Venezia, 10 agosto 2013.

definiscono infatti dei contadini mancati proprio per ricongiungere il loro fare teatro alla sua ciclica sacralità. Sarà la visione di uno spettacolo per niente apprezzato dei Magazzini, *Punto di rottura* del 1979, a fare da molla scatenante che li spingerà ad attuare le loro idee e le loro concezioni di teatro. Romeo Castellucci⁵⁷, diplomato in Scenografia e in Pittura all'Accademia di Belle Arti di Bologna, all'età di vent'anni compie le sue prime esperienze di regia teatrale intessendo il linguaggio e l'interesse per il teatro con la pittura. Da allora realizza numerosi spettacoli come autore, regista, creatore delle scene, delle luci, dei suoni e dei costumi. Si fa subito conoscere in Italia ma anche in molti Paesi del mondo come autore di un teatro fondato sulla totalità delle arti e rivolto a una percezione totale. Le sue regie, infatti, propongono linee drammatiche non soggette al primato della letteratura, facendo così dell'atto teatrale un evento complesso, un'arte che è insieme plastica, drammatica e ricca di visioni. In tempi brevi la compagnia diventa una delle realtà di punta della sperimentazione

⁵⁷ Romeo Castellucci, nato a Cesena nel 1960, si diploma in Scenografia e Pittura all'Accademia di Belle Arti di Bologna. Nel 1981 insieme alla sorella Claudia Castellucci, alla moglie Chiara e al cognato Paolo Guidi, fonda la Societas Raffaello Sanzio. E' regista oltre a essere autore di testi, e creatore di scene, luci e costumi. Opera nell'ambito del teatro, dell'arte visiva e dell'opera lirica. È presidente dell'Associazione Raffaello Sanzio. A partire dal 1981 realizza numerosi spettacoli come autore, regista, e creatore di scene, luci, suoni e costumi. Le sue creazioni sono state presentate in più di cinquanta nazioni; il suo lavoro è regolarmente invitato e prodotto dai più prestigiosi teatri di prosa, teatri d'Opera e festival internazionali. È noto per essere l'autore di un teatro fondato sulla totalità delle arti e rivolto a una percezione integrale. Con i suoi spettacoli ha collezionato nel corso degli anni diversi Premi Ubu. Nel 2005 è nominato Direttore del Settore Teatro della Biennale di Venezia per il 37. *Festival Internazionale*, intitolato, *Pompei. Il romanzo della Cenere*, e caratterizzato da una ridefinizione del problema della rappresentazione, una riconsiderazione del ruolo dello spettatore e un'apertura verso le forme di teatro nascenti e opere non incluse nel quadro tradizionale del teatro. Nel 2007 ricopre il ruolo di *Artiste Associé* della Direzione artistica del Festival d'Avignon per la 62a edizione, dove presenta l'imponente trilogia *Inferno, Purgatorio, Paradiso* ispirata alla Divina Commedia di Dante; trilogia che *Le Monde* elegge migliore spettacolo teatrale ed evento culturale tra i dieci più influenti del decennio 2000-2010 nel mondo. Nel 2010 inizia un nuovo progetto che lo porterà alla creazione di *Sul concetto di volto nel figlio di Dio* e di *Il velo nero del Pastore*. Nel 2012 il ciclo si conclude con la creazione di *The Four Seasons Restaurant*. Nel 2011 affronta il *Parsifal* di Richard Wagner presso il *Theatre La Monnaie – De Munt* di Bruxelles, premiato con il *Prix Europe Francophone* da parte del *Syndicat de la critique Théâtre, Musique et Danse*; nello stesso anno è l'artista prescelto del Tokyo Festival, dove realizza *The phenomenon called I*. Nel 2013 è invitato dalla Schaubühne di Berlino a produrre *Hyperion* di F. Hölderlin. Nello stesso anno si aggiudica il Leone d'oro alla carriera nell'ambito della Biennale di Venezia. Nel 2014 Bologna dedica al regista una antologica di cinque mesi dal titolo *E la volpe disse al corvo* che inizia con la riedizione del *Parsifal* di Richard Wagner appositamente ricreata per l'occasione al Teatro Comunale di Bologna. Il progetto, a cura di Piersandra di Matteo, si aggiudica il Premio Ubu come Miglior progetto artistico o organizzativo. Romeo Castellucci è anche autore, insieme a Claudia Castellucci e Chiara Guidi, di diverse opere di drammaturgia tra cui: *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio* (Ubulibri, Milano, 1992), *Epopoea della Polvere* (Ubulibri, Milano, 2001), *Les Pèlerins de la matière* (Les Solitaires Intempestifs, Besançon, 2001), *Epitaph* (Ubulibri, Milano, 2005), *The Theatre of Societas Raffaello Sanzio* (Routledge, London and New York, 2007), *Itinera: Trajectoires de la forme - Tragedia Endogonia* (Arles, Actes Sud, 2008). Numerosi i premi e le onorificenze ricevute, fra cui il titolo del 2002 di *Chevalier des Arts et des Lettres* dal Ministro della Cultura della Repubblica Francese nella persona di Cathérine Tasca.

teatrale italiana, anche se i riconoscimenti e le occasioni di lavoro arrivano prima dall'estero. In occasione del 42. *Festival Internazionale del Teatro* della Biennale di Venezia diretto da Àlex Rigola, il 2 agosto del 2013 presso la sala delle Colonne di Ca' Giustinian, Paolo Baratta, presidente della Biennale di Venezia apre la cerimonia affermando: “Quando Rigola ha proposto di assegnare il leone a Romeo Castellucci abbiamo accolto il suggerimento con un duplice sentimento: il primo quello della gratitudine verso un nostro grande regista, il secondo con la sensazione che dovevamo riparare a un debito che l'Italia deve a Castellucci, che fuori dall'Italia è riconosciuto come uno dei più grandi creatori del teatro contemporaneo, mentre nel nostro paese, come spesso accade, è ritenuto uno dei talenti qualche volta un po' fastidiosi, osservato da molti con un certo sussiego”⁵⁸. Nel 2013 quindi Romeo riceverà il *Leone d'oro alla carriera per il Teatro*:

“per la sua capacità di creare un nuovo linguaggio scenico in cui si mescolano il teatro, la musica e le arti visive. Per aver creato mondi in cui si arriva all'eccellenza della rappresentazione di stati onirici, che è forse la più bella affermazione che si può fare del fatto teatrale. Per aver fatto una rappresentazione scenica di una cosa impossibile da rappresentare come l'incubo. Per averci fatto dubitare, interrogandoci con scene apparentemente inoffensive, e poi farci scoprire che dietro ogni pelle di pecora c'è un lupo o cento lupi o mille. Per averci trasportato in mondi paralleli per poi riportarci indietro e rivedere i nostri stessi mondi e trovarli differenti. Per averci saputo elevare e rapire all'interno dei suoi racconti spesso dimenticando che eravamo seduti nella platea di un teatro. Per aver unito strettamente il suo nome alla parola Arte. Per aver fatto dell'Italia un riferimento internazionale attraverso la creazione e la rappresentazione delle sue opere alla fine del XX secolo e all'inizio del XXI. Per esser rimasto scenicamente vivo dopo tutti questi anni di lavoro, continuando con la stessa freschezza con cui ha iniziato 30 anni fa. E per essere stato una grande fonte di ispirazione per le generazioni successive a cui ha regalato un magma di nuovi linguaggi scenici”⁵⁹.

L'orientamento dell'intera opera della Societas Raffaello Sanzio è la concezione di un teatro inteso come arte che raccoglie tutte le arti, per una comunicazione diretta a tutti i sensi dell'apparato sensoriale, una comunicazione che è riuscita negli anni ha

⁵⁸ 42. Festival Internazionale del Teatro, Biennale College – Teatro 2013, Ca' Giustinian, Venezia, 10 agosto 2013. Premiazione e consegna del Leone d'oro alla carriera per il Teatro a Romeo Castellucci.

⁵⁹ www.labiennale.org/it/teatro/archivio/festival-42/castellucci

portare i suoi spettatori oltre le barriere dei significati, oltre i limiti delle emozioni quotidiane, oltre quelli che consideriamo i territori codificati dell'umano e dell'arte. Nel teatro della Raffaello Sanzio si mescolano i linguaggi, si cercano le interferenze attraverso un lavoro di disarticolazione e disvelamento della forma teatrale e dunque della rappresentazione. “Scansati, abitudinario del teatro, qui non ci sono immagini per te. [...] Questo è il teatro che rifiuta la rappresentazione”⁶⁰, scriveva Claudia Castellucci in un testo – manifesto degli anni novanta, mentre Romeo, in *Amleto: là dove la A risuona come alfa primitiva*, spiegava che Amleto “non è un Amleto ‘malato’



Figura 42. *Amleto. La veemente esteriorità della morte di un mollusco*, 1991

di autismo. Non si tratta, dunque, di una rappresentazione *sull'*autismo, così come non è una rappresentazione *sull'*Amleto. Penso si tratti di stare *nell'*attore, di stare (come nella rivoluzione copernicana) attorno alla sua inesausta domanda che, già da sempre, è quella del bambino autistico e di Amleto: “essere o non essere”⁶¹.

La grande struttura degli impianti visivi e sonori si avvale sia del vecchio artigianato scenografico teatrale, sia delle nuove tecnologie digitali, creando una mappa concettuale, una partitura drammaturgica a più voci: dalla musica, alla poesia, alla letteratura mettendo sempre in primo piano un impatto visivo spesso scioccante che può tutto.

La cura della Societas Raffaello Sanzio nel percepire il lavoro teatrale fa sì che ogni rappresentazione diventi un evento estremo che unisce il sacro e il sacrilego, un evento che mira fortemente a dissacrare lo spettacolo e a disarmare lo spettatore, considerato la pietra preziosa, il punto di arrivo del lavoro. L'esperienza dello spettatore rappresenta infatti per la compagnia l'aspetto più interessante dell'evento teatrale in

⁶⁰ C. CASTELLUCCI, *Santa Sofia. Teatro Khmer*, in Claudia e Romeo Castellucci, *Il teatro della Societas Raffaello Sanzio*, Milano, Ubulibri, 1992, p.9.

⁶¹ R. CASTELLUCCI, *Amleto: là dove la A risuona come alfa primitiva*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epoepa della polvere*, Milano, Ubulibri, 2001, p.42.

quanto parte meno prevedibile. Quello che in ogni spettacolo la Societas cerca di assumere è proprio il punto di vista dello spettatore, non perché interessata all'effetto sorpresa o per assumerlo come obiettivo dell'intera creazione, ma perché solo nello spettatore trova quelle tracce lasciate dall'evento teatrale che è innanzitutto esperienza di vita, un episodio unico e irripetibile. "L'arte del teatro è quella più carnale, tra tutti i linguaggi espressivi, è l'arte che più di tutti assomiglia alla vita. Per questo motivo forse si può avvertire un senso di pericolo in teatro; perché il suo spazio è perfettamente coincidente con il tempo e con lo spazio della nostra vita"⁶².



Figura 43. *Inferno*, La Cour d'Honneur del Palazzo dei Papi, Festival d'Avignon, 2008

⁶² Intervista di A. Porcheddu, critico di teatro, che incontra il regista R. Castellucci al 42. Festival Internazionale del Teatro, Biennale College – Teatro 2013, Ca' Giustinian, Venezia, 10 agosto 2013

4.2. La poetica: il corpo della voce, la carne delle parole

La poetica della Società Raffaello Sanzio è caratterizzata soprattutto da un percorso di rottura e superamento del linguaggio teatrale tradizionale: dalle immagini alla parola, dal rapporto con il pubblico alla presenza scenica dell'attore. Il loro teatro, attraverso passaggi graduali, si configura come “teatro dei corpi” mentre la loro ricerca

si spinge fino alla creazione di una nuova utopica lingua universale, chiamata *Generalissima*⁶³, assunta nell'opera *Kaputt Necropolis* (Fig. 44), rappresentata alla Biennale di Venezia del 1984.

La compagnia “opera una puntigliosa destabilizzazione del senso - e dunque della forma del potere - nel costante tentativo di restituire vita al simbolo. Sulla scia di Artaud e della sua denuncia di una irrimediabile scissione tra pensiero e parola, sperimenta ostinatamente la potenza organica della liturgia e del mito, contrapponendosi alla dicotomia tra significante e significato che caratterizza la retorica novecentesca”⁶⁴.



Figura 44. Manifesto dello spettacolo *Kaputt Necropolis*, 1984

La loro pratica teatrale lavora nella decostruzione senza tuttavia rinnegare il teatro e le sue convenzioni; troviamo infatti l'attore, la scena e il testo, tuttavia, come spiega Lorenzo Mango, “preferiscono scardinarne gli elementi costitutivi radicandosi profondamente al loro interno. In tal caso i diversi segni della messinscena vengono

⁶³ Questa lingua nuova, creata a partire dalle lingue creole, è composta da 500 parole, suddivise in quattro livelli, con le quali è possibile dire qualsiasi cosa e comprendere il senso delle frasi attraverso le diverse intonazioni. Si basa su una tecnica presa in prestito dall'antico Egitto, grazie alla quale si poteva distinguere se una persona stava mentendo o dicendo la verità. Per approfondimenti vedi S. CHINZARI, P. RUFFINI, *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Castelvevchi, Roma, 2000

⁶⁴ O. PONTE DI PINO, *Per farla finita con il nome del padre. Alcuni appigli per scalare la Società Raffaello Sanzio dopo vent'anni di spettacoli*, ateatro 27.1, webzine di cultura teatrale, www.ateatro.it

posti in un rapporto che è conflittuale: sono presenti tutti (drammaturgia e personaggio compresi), infatti, ma sono privati del collante della narrazione drammatica, della tenuta garantita dalla rappresentazione. La contestazione del linguaggio non passa attraverso la cancellazione dell'elemento drammaturgico ma tramite il suo riposizionamento in un contesto scenico che non è destinato a fornirgli supporto e plausibilità ma a contraddirli, piuttosto”⁶⁵.

Un lavoro quindi che prende le distanze dalla rappresentazione, ma rispetto a questa cifra stilistica, che volendo si può ritrovare in tanto teatro contemporaneo, l'aspetto che li rende davvero originali, è il lavoro *da dentro*, un lavoro che pone gli elementi della messa in scena in un rapporto conflittuale, che li vede privati della garanzia della rappresentazione e della narrazione, senza tuttavia negarli completamente. Nel *Giulio Cesare* del 1997 Romeo Castellucci ricorre a Magritte:

“Magritte ha messo in crisi, definitivamente, il sistema della rappresentazione imitativa. Il disegno prima, e la scritta poi, mostrando una pipa negano la pipa. La cosa incredibile è che la pipa viene invece ingigantita e il suo peso diventa enorme. [...] la pipa negata, o il corpo di Cesare morto, o il corpo di un'attrice anoressica, dalla sofferenza auto efficace, non solo non sono aboliti, ma ritornano in una specie di apoteosi. L'idea di attore diventa totale. Mi permetto di dire che Magritte è più grande di Kandinsky, perché, come si suol dire, ha una marcia in più: la fa finita, nel modo più radicale possibile, con la rappresentazione, *nella* rappresentazione. La negazione della rappresentazione (*nella* rappresentazione) non solo supera se stessa doppiandosi nello specchio ustorio del teatro, ma pare proprio espantare il primato dell'esperienza dal reale, che è sempre deludente. Scrivendo “ceci n'est pas un acteur” non ho voluto presentare nudo e crudo un corpo nel suo evidente dolore. Ho voluto sottolineare il fatto che fosse un attore, e un corpo anoressico, in questo caso, lo è simbolicamente due volte. Il teatro non si dilegua perché è la rappresentazione a cedere di fronte a se stessa”⁶⁶.

Di grande interesse nel loro modo di intendere e fare teatro c'è anche la messa in discussione, oltre allo statuto della rappresentazione, di ogni possibile statuto di linguaggio. In alternativa o in opposizione alla rappresentazione non troviamo, come elemento antagonista, la proposta di un teatro composto di puro evento scenico, “alla

⁶⁵ L. MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2003, p. 79

⁶⁶ R. CASTELLUCCI, “Ceci n'est pas un acteur”, *considerazioni sull'attore in Giulio Cesare*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epoepa della polvere*, Milano, Ubulibri, 2001, p. 221

negazione del primato della letteratura drammatica non subentra la centralità dell'immagine. [...] ciò cui aspira la Società Raffaello Sanzio è una vera e propria disfunzione del linguaggio. La decostruzione agisce sulla forma teatrale come una pressione che non consente vie di fuga. L'unico linguaggio possibile – nell'ottica della Raffaello Sanzio – è quello della rappresentazione negata⁶⁷. Se da una parte assistiamo allo smontaggio del codice teatrale non dobbiamo aspettarci di vederne istituito uno nuovo. Le immagini nel teatro della Società Raffaello Sanzio hanno sicuramente un'importanza fondamentale ma non è solo un teatro di immagini. Lo spettacolo si presenta come un vero e proprio evento performativo, nonostante la sensazione di una fortissima consistenza drammaturgica. Nella costruzione di uno dei suoi spettacoli il regista dichiara che “ da un oggetto si passa all'altro, da questo a quello, creando una sorta di catena che è anche una costellazione simbolica con un suo percorso, un torrente di segni che passano, anzi trasmigrano, da una forma all'altra. [...] un lavoro di cascate: da una forma si cade in un'altra, in un'altra, e in un'altra ancora⁶⁸”.

Un teatro che può apparire apparentemente incongruo, quindi altrettanto apparentemente privo di significato, ma molto preciso sul piano simbolico. Sembra mancare il racconto in termini di svolgimento temporale di una situazione iniziale alla quale segue la rottura dell'equilibrio, uno svolgimento e una situazione finale; spesso risulta inesplicabile anche l'individuazione dei personaggi; tuttavia l'organizzazione di questi segni spettacolari, proprio in quanto segni puri, consente alla fine la tessitura di un possibile registro simbolico narrativo.

Si tratta di segni che solo se considerati come passaggi a “cascata” si rivelano per quello che davvero vogliono significare. È la loro messa a confronto, la loro trasmigrazione, la loro cascata da una forma all'altra a determinare uno dei significati possibili; “è come se Castellucci costruisse una complessissima macchina di significanti puri, privi di connessione logica e rappresentativa, i quali, però, posti a reazione in una situazione di sostanziale incoerenza formale, producono racconto. Un racconto squisitamente, esclusivamente teatrale e scenico⁶⁹”. Il processo di decostruzione nel

⁶⁷ L. MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2003, p. 90

⁶⁸ F. QUADRI, *Affrontare il mito. Conversazione con Romeo Castellucci*, in “La porta aperta”, n. 3, genn.-febb., 2000, p.18 – 22.

⁶⁹ L. MANGO, *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni, Roma, 2003, p. 93.

teatro della Società Raffaello Sanzio diventa quindi una forma di costruzione, una costruzione di interferenze, di passaggi da un segno ad un altro, una forma di teatro instabile, mutevole e soggettiva.

Per la Raffaello Sanzio quindi il rapporto con la parola scritta non potrà mai essere di tipo illustrativo. Castellucci definisce il libro un cadavere, una lettera morta, “Amleto sulla scena non è un libro diventa un nome e un corpo”. Secondo il regista le parole sono in grado di immobilizzare, “le parole - afferma - hanno un’intensità maggiore di altri segni, ti inchiodano al loro significato, le parole agiscono, *ci* agiscono. Ed è sempre presente una relazione molto forte con l’immagine”⁷⁰.

Ciò non ha impedito alla Società Raffaello Sanzio di misurarsi con numerosi testi scritti: dai racconti privi di autore legati al ciclo mitico medio-orientale come *Gilgamesh* o *Iside e Osiride*, alle drammaturgie più classiche come l’*Amleto* (Fig. 42), il



Figura 45. *Oresteia (una commedia organica?)*, 1995

Giulio Cesare di Shakespeare, l’*Oresteia* (Fig. 45) di Eschilo; dalla proposta di favole di Charles Perrault e dei fratelli Grimm, all’assimilazione di un testo come la Bibbia, in particolare il libro di Bereshit⁷¹, tradotto nello spettacolo *Genesi. From the museum of sleep* (Fig. 41) del 1999.

Nel 2002 sarà la forma perfetta e geometrica della tragedia greca a fare da sfondo e contenitore ad un altro importante lavoro per la Raffaello Sanzio, la *Tragedia Endogonia*⁷², un ciclo drammatico esteso in tre anni che comprende undici Episodi,

⁷⁰ Intervista di A. Porcheddu, critico di teatro, che incontra il regista R. Castellucci al 42. Festival Internazionale del Teatro, Biennale College – Teatro 2013, Ca' Giustinian, Venezia, 10 agosto 2013.

⁷¹ Il primo dei cinque libri che compongono la Torah. Il nome deriva dalla parola che dà inizio alla lettura, *Bereshit*, parola ebraica che significa *in principio*, la creazione del mondo che avviene attraverso le parole di Dio. Cfr *Genesi. From the museum of sleep. Drammaturgia* di R. CASTELLUCCI e *Genesi. From the museum of sleep. Le parole della Genesi* di C. GUIDI, in R. CASTELLUCCI, C. GUIDI, C. CASTELLUCCI, *Epopoea della polvere*, Milano, Ubulibri, 2001, p. 227 – 270.

⁷² Nell’antica Grecia gli Episodi erano quelle parti della tragedia che rappresentavano soltanto i fatti, mentre i commenti di quegli stessi fatti spettavano al Coro. Negli Episodi della Raffaello Sanzio, che non si rifanno più ad alcun mito riconoscibile, non c’è un Coro, quindi non ci sono né spiegazioni né



Figura 46. BR.#04 BRUXELLES/BRUSSEL/Kunsten Festival des



Figura 47. M.#10 MARSEILLE/Les Bernardines avec le Théâtre du Gymnase



Figura 48. C.#11 CESENA/Societas Raffaello Sanzio, ottobre

commenti. È un confronto con l'idea di tragedia che abbiamo oggi, quando l'eroe, inteso da Castellucci come colui che rompe gli schemi e intraprende un viaggio verso il vuoto e l'ignoto, non ha più intorno una collettività che possa almeno provare a comprendere o a rifiutare quel suo gesto così estremo. Nell'isolamento contemporaneo, secondo il regista, non può esserci una salvezza, non c'è catarsi tragica. In questo ciclo di lavoro oltre all'aspetto dei contenuti è interessante anche l'originalità organizzativa e quindi produttiva mai tentata dal teatro italiano. Una produzione che cerca i mezzi per una creazione totale, fuori da schemi e norme attraverso una propria indipendenza economica dal sistema delle sovvenzioni dello stato, delle repliche e dei borderò. Sullo stesso tema si vedano i materiali a stampa e video prodotti per il ciclo della *Tragedia Endogonidia*. Cfr i nove quaderni di appunti e di pensieri pubblicati in tre lingue in occasione degli undici episodi del ciclo; R. CASTELLUCCI, *Tragedia Endogonidia: Idioma, Clima, Crono*, Societas Raffello Sanzio, Cesena, 2002. Cfr anche il *Ciclo filmico della Tragedia Endogonidia* (2002-2005) dedicato al progetto e realizzato da Cristiano Carloni e Stefano Franceschetti.

legati ognuno a una città europea diversa (Fig. 46-47-48). Il ciclo è concepito come un processo di invenzione privo di pause e di repliche, un'opera aperta che incarna perfettamente il principio di *Hic et nunc* criticando radicalmente l'idea della replicabilità teatrale, un vero esempio di generatività infinita dell'opera d'arte e di sperimentazione costante. Si tratta infatti di un sistema drammatico in continua crescita dove ogni Episodio rappresenta uno stadio del cambiamento. Non è più uno spettacolo concluso che si sposta, ma saranno lo stesso spostamento, e la città che ospiterà la rappresentazione, a diventare i nuovi criteri di creazione. Il ciclo è tutto proiettato su immagini contemporanee, quadri inediti che non rimandano a nient'altro che a se stessi e che volutamente non vogliono fornirci precise e predefinite chiavi di lettura.

Campi di indagine più recenti sono invece Nathaniel Hawthorne e Friedrich Hölderlin, chiavi di accesso che hanno ispirato le regie più recenti, dal *Velo nero del pastore*, a *Hyperion*, a *The Four Season Restaurant* (Fig. 49).



Figura 49. *The Four Season restaurant*, 2012

Il velo nero del pastore è un breve racconto, “un’icona contemporanea insuperabile per icasticità, precisione e violenza. Non mi interessano le frasi o lo stile di Hawthorne, ma le immagini che è riuscito a creare”⁷³.

Friedrich Hölderlin rappresenta invece un tipo di rapporto obliquo, trasversale con la letteratura. Secondo Castellucci, Hölderlin concepisce la parola poetica come fosse azione, una parola poetica che diventa tangibile, che non rimanda mai a qualcos’altro. Un altro aspetto di questa scrittura che cattura l’attenzione di Castellucci è la ricerca disperata di bellezza e la sua inattualità. Una poesia settecentesca che diventa estremamente contemporanea, “è una forma di estetismo intesa come disciplina, quasi come una forma di monachesimo. Una disciplina di pensiero che si attaglia a quest’epoca. È una scelta di estetismo ambiguo e pericoloso ma preferibile dal mio punto di vista all’antiestetismo dottrinario, al ricorso al trash, alla lamentazione senza fine”⁷⁴.

Tutti i libri citati sono decisamente diversi l’uno dall’altro ma quello che interessa è il tipo di incontro con il libro, il rapporto che la compagnia sviluppa nei confronti del testo. Anche se cambiano le geometrie c’è sempre lo stesso tipo di rapporto, troviamo sempre riferimenti alle immagini evocate dalle parole, e strette relazioni tra quelle parole e le azioni. La parola come immagine, la parola come azione.

In uno spettacolo del 1983, *I fuori classe della bontà*, la Raffaello Sanzio immagina un dialogo tra Giotto e Cimabue. In questo preciso caso la parola si confronta solo con la pittura e con l’immagine.

In un lavoro più recente, *Sul concetto di volto del figlio di Dio* (Fig. 50) del 2010, l’allestimento scenografico consiste in un moderno soggiorno, completamente bianco, al cui centro campeggia una gigantografia del volto di Gesù, un corto circuito tra il quotidiano e le sue radici più profonde. Il dipinto è un particolare del *Salvator Mundi* di Antonello da Messina, un quadro in cui Cristo osserva lo spettatore benedicendolo. Quello che vediamo per tutta la durata dello spettacolo è un padre incontinente, che si sporca con le proprie feci, e un figlio che lo cura. L’immagine di Cristo che incombe e osserva il fallimento di un figlio di fronte alla feci del padre, testimonia un’impotenza dell’umano e del divino nei confronti di questo male e della

⁷³ Intervista di A. Porcheddu, critico di teatro, che incontra il regista R. Castellucci al 42. Festival Internazionale del Teatro, Biennale College – Teatro 2013, Ca' Giustinian, Venezia, 10 agosto 2013.

⁷⁴ Ivi.

decadenza. Alla fine dello spettacolo, il giovane si avvicina alla gigantografia del Cristo per cercare invano, una risposta. In questo preciso momento il vero e unico protagonista è l'immagine, il volto di Gesù. Il palco viene sgombrato da ogni oggetto, mentre sulla gigantografia inizia a colare inchiostro fino ad oscurare completamente il disegno. La tela molto lentamente inizia a disfarsi, mostrando una scritta luminosa: "You are (not) my Shepard". Castellucci spiega che questa immagine "è totalmente inerme. In parte può essere anche un'immagine ironica, di un'ironia profonda, che non fa per niente ridere. È il *Salvator Mundi* che davanti a una realtà veramente spicciola non è in grado di intervenire. Ma è anche uno sguardo sulle miserie, pieno di *pietas*, che la società non riconosce. Contemporaneamente però è anche uno sguardo di luce, di partecipazione. Non so cosa vuol dire questo... Non ho una dottrina da far passare. È uno spettacolo che è concepito come una *parabola*, quindi che scavalca a piedi pari ogni capacità di dire. Non ho niente da dire davanti a questo spettacolo"⁷⁵.



Figura 50. Sul concetto di volto del figlio di Dio, 2011

Le immagini, sembra suggerirci il regista, contengono tutto quello che vogliamo trovarci, come insegna anche Rothko, presente nella sua ultima creazione *The Four*

⁷⁵ M. MARINO, *Oltre l'oscuro. Intervista a Romeo Castellucci*, Associazione culturale doppio zero, www.doppiozero.com, Milano, 18 gennaio 2012.

Season Restaurant. Colui che osserva dovrebbe assorbire l'immagine, quindi liberarsene, per poi affondarci; il regista – creatore, secondo Castellucci, dovrebbe sparire, non dovrebbe mai essere riconoscibile, lasciando così libero lo spettatore di fare i conti con le sue proprie visioni. L'immagine per Castellucci:

“non è un'illustrazione, non si può creare un'immagine, perché un'immagine non è una cosa. Questo bicchiere per esempio non ha alcuna immagine perché lo posso toccare, ho un rapporto con questo oggetto. L'immagine è tutto ciò che è distante da me. Ciò che caratterizza l'immagine è che è piuttosto irraggiungibile, non è esperibile, è distante dalla mia esperienza, ed è per questa ragione che mi interessa. Se potessi afferrare un'immagine non sarebbe più un'immagine, il mio interesse cesserebbe di esistere. Per la stessa ragione gli animali non sono interessati alle immagini ma solo alle cose che esistono. Quando un animale si rende conto che lo specchio è uno specchio ma non è un altro animale, perde l'interesse e si allontana. Per noi esseri umani è esattamente il contrario, siamo interessati a tutto ciò che è distante. Si potrebbe riassumere dicendo che l'immagine è scontornata da un certo grado di assenza rispetto alla nostra esperienza. Le immagini non si possono costruire o inventare, un'immagine si può evocare, un'immagine la si coglie, ti viene incontro, bisogna essere in grado di riconoscerla o di afferrarla”⁷⁶.

Un altro aspetto fondamentale nel lavoro della Società Raffaello Sanzio è la presenza dell'attore sulla scena. Nello spettacolo *Miserabili*, uno dei primissimi lavori della compagnia, viene utilizzata la tecnica della “paralisi teatrale” che consiste appunto nel paralizzare una persona sul palco. L'Araldo, figura centrale del lavoro, per tutta la durata della rappresentazione rimane immobile e muto, unico modo che ha di agire e di parlare scenicamente. Solo il suo corpo è presente sul palcoscenico, come condizione prima, dell'essere attore e spettatore di se stesso. Per la Società Raffaello Sanzio la centralità del corpo dell'attore trascende, quando non le ripudia, l'acquisizione e l'esibizione della padronanza tecnica. In un saggio del 1997, *La potenza carnale del teatro*, Romeo Castellucci esprime con grande efficacia il dissenso per questa forma di autocontrollo attoriale:

⁷⁶ Intervista di A. Porcheddu, critico di teatro, che incontra il regista R. Castellucci al 42. Festival Internazionale del Teatro, Biennale College – Teatro 2013, Ca' Giustinian, Venezia, 10 agosto 2013.

“Lo spiritualismo tecnico dell’attore mi disincanta nel suo piccolo sforzo muscolare di adombrare tutta la serie di microscopici, inevitabili errori grammaticali che l’inettitudine originale gli comporta. Quanto è più volenterosamente sicuro, tanto più egli mi appare patetico nella sua onesta convinzione di essere il signore del palcoscenico, di trovarsi, cioè, adeguato e giusto in quel luogo lì. Come se lo scarto non ci fosse; come se non ci fosse l’originale e ontologica inadeguatezza della scena; come se l’alienazione al palco fosse solo un effetto imbarazzante da anestetizzare e superare. Mentre occorre proprio consistere lì, e fare dell’alienazione la propria possibilità, come superiore attitudine. Nella sua eterna rincorsa, la tecnica, allora, è sempre carente. A me la tecnica non serve, perché non posso sbagliare. E non posso sbagliare semplicemente perché non so esattamente quello che sto facendo”⁷⁷.

La risorsa decisiva per l’attore sarà pertanto il confronto con il disagio del mostrarsi, un disagio che sta alle radici del potere della presenza scenica.

Stare sul palco per la Raffaello Sanzio significa ricevere una specie di punizione perché l’essere sopra un palcoscenico possiede già di per sé uno stato, sia di meraviglia, che di vergogna, e il teatro deve essere degno di questa vergogna, deve essere in grado di reggerla. La salita su un palcoscenico da parte di un attore non deve per forza condurre o richiedere un fare o agire a tutti i costi. Secondo la Societas l’attore non è colui che fa, ma colui che riceve, il cui corpo viene consumato dallo sguardo profondo dello spettatore. Lo stare dell’attore sul palco è, appunto, uno *stare*.

La successione di corpi di uomini, donne, animali, di ogni età, dimensione e deformità, sarà quindi la costante del teatro della Societas Raffaello Sanzio. Il corpo, segno significativo più potente del teatro stesso, diviene elemento essenziale per le sue componenti comunicative e di diversità. Una sorta di smascheramento del teatro attraverso l’azzeramento dell’attore, che con il suo essere esclusivamente corpo, rende didascalica il linguaggio.

Questo percorso di monopolio comunicativo del corpo sfocia nella realizzazione nel 1992 dell’*Amleto. La veemente esterioresità della morte di un mollusco*, dove, alla base di tale realizzazione, c’è una particolare attenzione alla corporeità dei bambini autistici. In questo spettacolo avviene una totale condensazione del linguaggio, il testo di Shakespeare scompare per lasciare spazio al silenzio della parola e alle urla di un

⁷⁷ R. CASTELLUCCI, *L’iconoclastia della scena e il ritorno del corpo. La potenza carnale del teatro*, in R. CASTELLUCCI, C. GUIDI, C. CASTELLUCCI, *Epopoea della polvere*, Milano, Ubulibri, 2001, p. 87



Figura 51. Caino e Abele, *Genesis*, 1999

corpo costretto all'interno di una condizione, quella di Amleto autistico, in bilico tra l'essere e il non essere, tra il voler esserci e il voler scomparire.

A partire dall'*Amleto* dei primi anni Novanta, i soci fondatori non appariranno più in scena in ruoli centrali, ma verranno sostituiti sempre più spesso da attori esterni alla compagnia scritturati in base alle necessità dei singoli progetti. Si assiste così a ricerche anticonvenzionali che portano sulla scena un loro personale *teatro della crudeltà*, che riscopre e reinventa quello sostenuto da Antonin Artaud, applicandolo a una società

dominata dall'immagine e non più

dalla parola, applicandolo a una scena dove vediamo corpi che non interpretano personaggi, ma che li incarnano attraverso segni fisici, tracce di vita vera, segnati o trasfigurati dall'anoressia, dall'obesità, dalla malattia, dalle ferite, da amputazioni o dalla chirurgia (Fig. 51).

Quello che sembra interessare la Società Raffaello Sanzio è la verità di un corpo che si riscopre solo a partire dalla suo essere diverso, dal suo essere lontano da una presunta idea di perfezione e bellezza. A essere messa in discussione, a creare significati, è ogni volta la sottrazione, lo scarto con l'idealizzazione del corpo e la sua presunta perfezione, l'esplorazione dei suoi limiti e confini, in una parola la ricerca di una verità del corpo che può nascere solo dall'esperienza e dalla differenza. Questi corpi diversi, trasformati, e portati sulla scena diventano segni, icone, che ci rimandano ad una crudeltà della vita e dell'esistenza.

Secondo Castellucci l'esistenza è una ricerca continua e profonda di bellezza, ma spesso la bellezza non coincide solo con l'idea di grazia. Nel teatro, nell'arte, è l'*estetica* che produce l'*etica*; pensare il contrario significherebbe per Castellucci "lo

svanire di ogni emozione e l'instaurarsi di quella pedagogia zuccherosa, troppe volte sentita nei convegni dei buoni sentimenti. Il solo modo di giudicare è, per me, la bellezza. E una cosa è bella solo quando ti porta via dove non ti saresti mai aspettato di essere. La bellezza è violenta e disarmante come un lampo o una scossa. Non è giusta, la bellezza”⁷⁸. L'estetica di Castellucci impiegherà quindi immagini oscene e corpi trasfigurati, per alcuni spettatori scomodi, per esprimere esattamente il contrario, come del resto ha fatto tutta l'arte moderna a partire da Picasso.

A sostegno di questo “teatro dei corpi” troviamo un'esplicita invocazione all'animale, che a partire dal 1987, con la rappresentazione *Alla bellezza tanto antica*, affiancherà in scena l'attore della Societas come vero deuteragonista. L'animale in scena può essere vivo, morto, o tenuto in vita con effetti che ne rendano il battito cardiaco presente all'interno del suo corpo. Si ricorre alla presenza scenica dell'animale perché si vuole mostrare la corporeità originale dell'essere umano, l'utilizzo e l'efficacia di una comunicazione immediata, istintuale senza gesti né sentimenti.

Il tornare continuamente alla figura dell'animale in scena è sicuramente una costante anche se non vuole essere una cifra stilistica: cani che aggrediscono il regista nello spettacolo *Inferno*, un cavallo nel *Giulio Cesare*, due cani randagi che vagano per la scena durante tutto l'episodio di Caino e Abele della *Genesi*, scimmie, asini e cavalli neri nell'*Oresteia* (Fig. 52), oltre al cadavere di una capra scuoiata che emerge dalla tomba di Agamennone e che verrà poi resuscitata da Oreste attraverso un complesso meccanismo di tubi. È evidente che l'elemento animale nell'immaginario della Raffaello Sanzio è centrale: l'animale, come per certi aspetti i bambini, non recita mai, ma si concede semplicemente per quello che è attraverso un “effetto verità” che viene spinto fino alle estreme conseguenze. Per Castellucci l'animale rappresenta “una forma d'ombra; un animale è qualcosa di estremamente denso, un piccolo collasso nella tensione superficiale di una rappresentazione. Un animale è un animale e basta, è tutto corpo, è tutto apparire e non c'è niente al di là del suo corpo, è il puro comunicabile. L'animale è monarca, è una guida”⁷⁹.

⁷⁸ R. CASTELLUCCI, “*Etica ed Estetica. Una lettera di Romeo Castellucci a Frie Leysen*”, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epopoea della polvere*, Milano, Ubulibri, 2001, p. 306. La lettera fu scritta a proposito di una conversazione sull'argomento, tra Romeo Castellucci e Frie Leysen, avvenuta a Cesena nel gennaio del 1999.

⁷⁹ Intervista di A. Porcheddu, critico di teatro, che incontra il regista R. Castellucci al 42. Festival Internazionale del Teatro, Biennale College – Teatro 2013, Ca' Giustinian, Venezia, 10 agosto 2013.



Figura 52. Le Erinni, *Oresteia* (una commedia organica?), 1995



Figura 53. *Inferno*, Trilogia della Divina Commedia, 2008

Il corpo dell'attore, un corpo-icona che porta dentro di sé la crudeltà della vita, dell'esistere, viene contrapposto sia alla bellezza ottusa dell'animale ma in altri casi anche alla bellezza innocente del bambino, come negli spettacoli *Genesi*, nella trilogia *Inferno-Purgatorio-Paradiso* (Fig. 53) e *Sul concetto di volto del figlio di Dio*, esempi di un'infanzia che racchiude ancora in sé sia l'essere animale che quello umano.

Nel lavoro della Raffaello Sanzio oltre ai corpi degli attori ce ne sono altri, allo stesso modo protagonisti, e ultimi destinatari dell'elaborazione immaginativa, sono i corpi scossi degli spettatori. Un ruolo, quello dello spettatore che è diventato sempre più centrale nel lavoro e nella ricerca di Romeo Castellucci: l'esperienza dello spettatore è come una pietra preziosa, è l'aspetto più interessante dell'intero lavoro di creazione, in quanto parte non prevedibile. "Io trovo – spiega Castellucci - che sia giusto restituire importanza a questo personaggio soprattutto in quest'epoca in cui l'essere spettatore è diventata una condizione esistenziale, dal momento che siamo spettatori ventiquattro ore al giorno. Trovo pertanto che il teatro, o qualsiasi esperienza estetica che si possa definire tale, possa essere un'interruzione a questo spettacolo continuo che è la comunicazione, questo deserto, questo rumore bianco assoluto. L'esperienza estetica può aiutare a interrompere questo rumore bianco, può aiutare a scoprirsi finalmente spettatori"⁸⁰.

La potenza del loro fare teatro, che non è diretto solo alla sfera razionale, solo ad un'intelligenza, è quella di prendere e colpire il corpo stesso dello spettatore, di spingerlo, incitarlo, turbarlo e farlo vacillare, senza risposte, in modo primitivo e violento. Il teatro di Castellucci non cerca di appagare lo spettatore, ma lo interroga con forza sulle sue certezze fondamentali per donargli altre visioni attraverso le quali analizzarsi. In ogni azione drammatica c'è sempre contenuta una specie di lama destinata a colpire il corpo del pubblico; tutto il resto serve a preparare il terreno affinché lo spettatore sia pronto a riceverla. Questo momento corrisponde alla consapevolezza di essere guardati da quello che si sta vedendo, interpretazione dell'ormai celebre "guardare guardarsi, vedere di vedere, quindi vedersi vedere", che da sempre ha accompagnato il lavoro della Raffaello Sanzio. Non è importante stabilire un metodo attraverso cui ottenere questo risultato, il "guardare guardarsi", non esistono soluzioni assodate o itinerari privilegiati, perché le relazioni fra le immagini sono definite dall'artista, ma il vero lavoro d'intreccio è delegato al pubblico, palcoscenico ultimo dove si gioca l'esito dello spettacolo. Secondo Castellucci bisogna restituire dignità allo spettatore, non pensarlo più come qualcuno da educare, "l'artista non è un sacerdote, non è colui che vede la verità, quale verità? È lo spettatore la chiave di volta.

⁸⁰ Intervista di A. Porcheddu, critico di teatro, che incontra il regista R. Castellucci al 42. Festival Internazionale del Teatro, Biennale College – Teatro 2013, Ca' Giustinian, Venezia, 10 agosto 2013.

Una serie di immagini messe su un palcoscenico che senso hanno senza l'esperienza, senza il vissuto, senza le cicatrici, senza la passione di ciascuno spettatore? Se non c'è il vissuto che è diverso da persona a persona quella serie di immagini sono una somma di oggetti, di parole, di suoni. È evidente da questa semplicissima osservazione che si gioca tutto lì.»⁸¹

Se nel teatro contemporaneo della Raffaello Sanzio è ancora questo sguardo dello spettatore ad innescare e muovere la ricerca, questo loro principio è intimamente collegato all'idea che la compagnia ha di un'altra materia teatrale, la regia.

La compagnia crede in una regia quasi invisibile, pronta a fare un passo indietro per consegnare qualcosa al pubblico. Nei loro spettacoli sembra che vengano adottate delle strategie di sparizione per non essere troppo riconoscibili; cogliere immediatamente “lo stile di quel regista” per la Raffaello Sanzio non è mai stato un complimento, ma un limite. L'ideale a cui tendono è il dissolvimento, la sottrazione; dirigere, organizzare, fare economia delle immagini, metterle in sequenza nella maniera più invisibile possibile. Un artista, quindi, che va definito più autore che regista, che reinventa il teatro fuori dall'intrattenimento, dalla narrazione, dalla didascalìa.

La Società Raffaello Sanzio, compagnia di ricerca e sperimentazione, una delle più importanti compagnie teatrali degli ultimi trent'anni, plasma complessi meccanismi di simulazione che lasciano sempre aperta la porta del sospetto: dietro le loro costruzioni si muovono ogni volta realtà più profonde. Ed è per questo che all'interno delle rappresentazioni della Società Raffaello Sanzio ha fondamentale importanza anche la parte scenica che deve appunto ricostruire un mondo, o meglio, costruirne uno parallelo a quello reale per far sì che l'attore, e in particolar modo lo spettatore, vivano esperienze che diventino contatto reale con la vita, senza l'intromissione di alcun intermediario, coinvolgendolo e facendo così in modo che egli autonomamente possa creare e produrre dei vissuti (Fig. 54). Sono opere pensate, ideate e costruite da gruppi di scenografi chiamati a realizzare magie sceniche che sbalordiscono il pubblico, vere e proprie creazioni artistiche di altissima levatura, accompagnate dalla più moderna tecnologia che supporta così le immagini e le sonorità che accompagnano ogni

⁸¹ Intervista di A. Porcheddu, critico di teatro, che incontra il regista R. Castellucci al 42. Festival Internazionale del Teatro, Biennale College – Teatro 2013, Ca' Giustinian, Venezia, 10 agosto 2013.

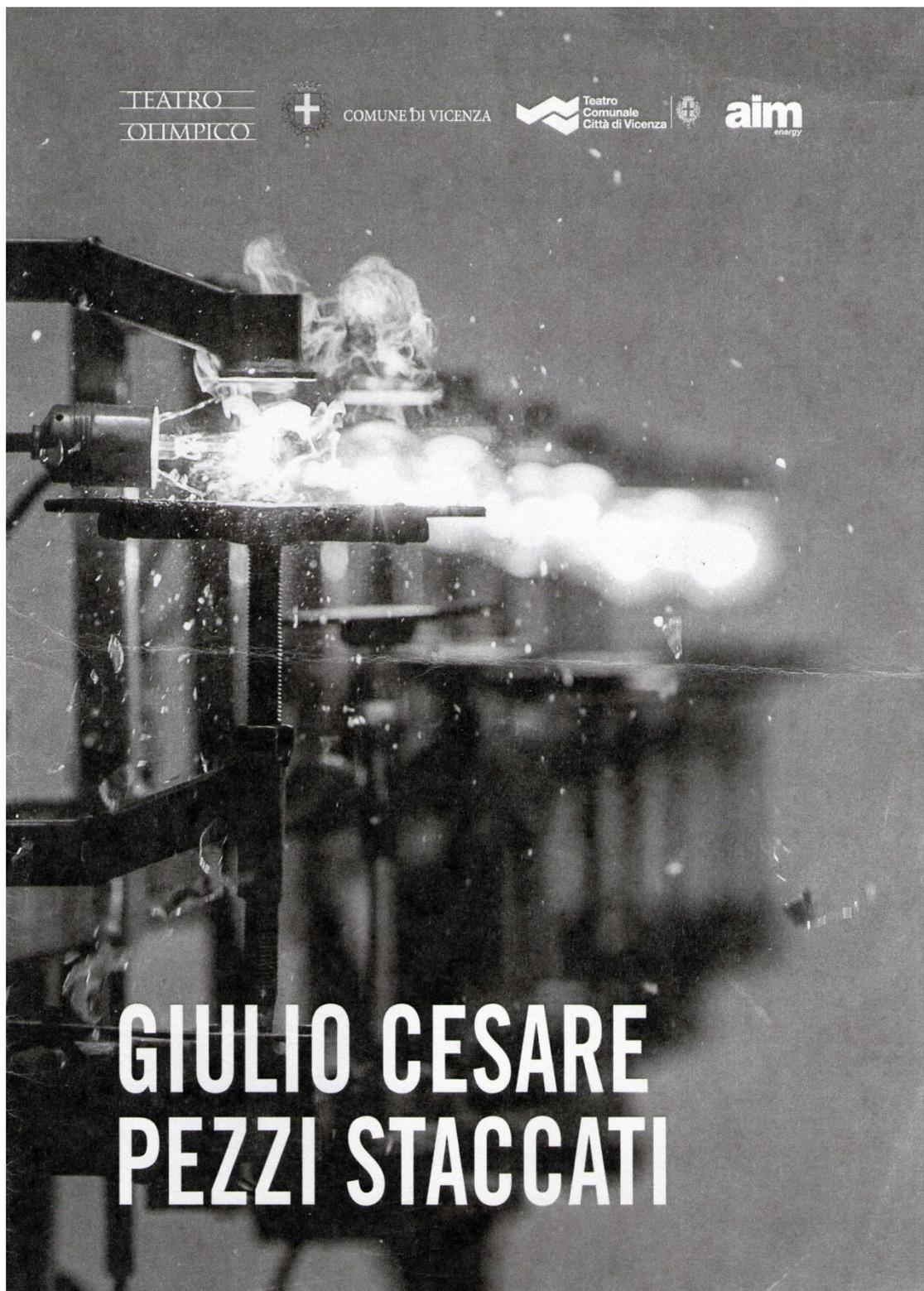
rappresentazione teatrale della Societas Raffaello Sanzio. Rappresentazioni che trovano nei corpi i loro protagonisti:

“Il corpo, fin dal suo primo sguardo, trova nel rischio la retorica perfetta del proprio accadere. Non c’è più l’economia della tecnica a salvare. C’è una presenza, il suo schianto. Altre vie non mi interessano. È un argomento, questo, che mi pare esiga l’apoditticità dell’epigramma. Si vede e si sente un corpo che osa l’ardire di una scabrosa comunione con il tuo di astante. A mio parere è tutta qui la potenza carnale del teatro, la peculiarità della sua violenza ammaestrante. Il corpo-figura viene gettato in velocità nella durissima atmosfera dello sguardo. In questa velocità sfugge il dettaglio, perché si punta direttamente al nucleo della cosa, in una vibrante prospettiva vertiginosa”⁸².



Figura 54. *Purgatorio*, Trilogia della Divina Commedia, 2008

⁸² R. CASTELLUCCI, *L'iconoclastia della scena e il ritorno del corpo. La potenza carnale del teatro*, in R. CASTELLUCCI, C. GUIDI, C. CASTELLUCCI, *Epoepa della polvere*, Milano, Ubulibri, 2001, p. 88



TEATRO
OLIMPICO



COMUNE DI VICENZA



Teatro
Comunale
Città di Vicenza



aim
energy

GIULIO CESARE PEZZI STACCATI

Figura 55. Foglio di sala dello spettacolo *Giulio Cesare. Pezzi staccati*, Teatro Olimpico di Vicenza, ottobre 2014

4.3. Giulio Cesare. Pezzi staccati

Il *Giulio Cesare* della Societas Raffaello Sanzio è uno spettacolo storico del 1997 che ha focalizzato l'attenzione sul potere della retorica. Sul programma di sala di quegli anni si legge:

“Ben più vasto e tenace di qualsiasi impero politico, l'impero retorico ha regnato in Occidente per due millenni e mezzo, da Gorgia a Napoleone III. La retorica è stata la sola pratica attraverso la quale la nostra società ha riconosciuto il linguaggio e la sua sovranità. Essa si è imposta aldilà delle ideologie che si succedevano, come una superiore ideologia della forma. Il potere appare tale solo là dove si riveste della forza della parola. Di parola retorica. Il fascino della retorica: l'elefantiaco lievito della parola vuota. La persuasione che, noncurante dell'oggetto, ha di mira unicamente il proprio effetto d'arte. Il potere è sempre retorico nella sua rincorsa dell'arte. Arte come controllo, là dove la forma dell'anfiteatro greco è sovrapposta a quella, del tutto uguale, del senato. [...] La retorica accetta e svela la corruzione del teatro: guarda il teatro in modo impietoso, scabroso; ne esalta la vera faccia, che è, appunto, quella della finzione, della corruzione. In modo cinico la retorica possiede due volte la teatralità, nel senso che la impiega e la spiega. [...] L'artificio del teatro viene sfruttato perché utile alla verità del discorso, e additato come finto, corrotto, nocivo. Ne nasce un discorso di verità eseguito con perfetta e consapevole teatralità: ad esempio l'orazione di Antonio, che è il picco teatrale, il punto più efficace e più duro del Giulio Cesare. Forse proprio perché è, in sintesi, una buona messa in scena della retorica”.

Giulio Cesare. Pezzi staccati del 2014 è uno spettacolo che a partire dalla stessa materia desidera spogliare ancora di più la voce, per arrivare fino alle viscere delle parole. Da una parte il linguaggio retorico, la via esteriore, dall'altra la corporeità, la concretezza e la verità del corpo dell'attore, la via interiore. Da un lato il personaggio di “...vskij”, allusione a uno dei padri fondatori del teatro occidentale, inserisce una telecamera endoscopica nella propria cavità nasale fino alla glottide, proiettandone l'immagine su uno schermo circolare: visualizza così il viaggio a ritroso della voce fino alle corde vocali, come a mostrare la carne della parola. Dall'altro, un attore laringectomizzato pronuncia l'orazione funebre di Marcantonio per Giulio Cesare con la sua voce esofagea, sgolata, la sola capace di sopportare il discorso, perché letteralmente parlata da una “ferita”. Uno spettacolo impostato su questi due monologhi

speculari. “Tornare a *Giulio Cesare* non significa assecondare la nostalgia o la seduzione dell’autocitazione. I discorsi di “...vskij” e Marcantonio si fronteggiano ora come due nuclei vivi. Sono pezzi staccati come qualcosa che si riferisce a un tutto ma che, al contempo, lo supera in funzione. Sono immagini icastiche di quel dramma della voce, alle prese con il potere ammantato dalla forza della parola. Al centro c’è il corpo con i suoi organi locutori, in ruolo di spicco”⁸³.

Il lavoro, ideato e firmato da Romeo Castellucci, e prodotto dalla Società Raffaello Sanzio, vede in scena Dalmazio Masini e Simone Toni, affiancati da Gianni Plazzi e Silvano Voltolina.

Giulio Cesare. Pezzi staccati dopo aver debuttato a Bologna è stato ospite al Festival di Guanajuato e ha terminato la tournée messicana a Città del Messico. A seguire lo spettacolo è stato presentato al Festival *Temporada Alta* di Girona in Spagna, per poi continuare la tournée al Festival di Lille in Francia, a Mosca e a San Pietroburgo. Prossimamente toccherà le piazze di Tolosa e di Losanna. In Italia *Giulio Cesare. Pezzi staccati* era presente nella rassegna *Il viaggio al di qua del confine* diretta da Emma Dante al Teatro Olimpico di Vicenza.

4.3.1. Regista teatrale nella vita, “...vskij” nel *Giulio Cesare*

Simone Toni, classe 1980, è un attore e regista teatrale originario di Forlimpopoli. La sua prima esperienza con il teatro risale al 1966 quando partecipa all’allestimento delle opere liriche prodotte dal Conservatorio Bruno Maderna di Cesena, dove è iscritto come studente di chitarra classica. Nel 1999 Toni è ammesso alla prestigiosa scuola del Piccolo Teatro di Milano dove incontra il regista Luca Ronconi con il quale inizia fin da subito a lavorare sia come attore che come aiuto regista. L’anno seguente, infatti, è già sul palco impegnato in rappresentazioni come *La vita è sogno* di Pedro Calderon de la Barca con la regia di Luca Ronconi, e *Socrate* di Vincenzo Cerami per la regia di Gigi Proietti. Dopo aver vinto una borsa di studio come migliore allievo della scuola, si diploma nel 2002 con il saggio finale *Il gabbiano* di Anton Cechov, per la regia di Enrico D’Amato. Da questo momento verranno affidati a

⁸³ P. DI MATTEO, *Sinossi*, “Foglio di sala” dello spettacolo *Giulio Cesare. Pezzi staccati*, 3 e 4 ottobre 2014, Teatro Olimpico di Vicenza.

Simone Toni solo ruoli centrali: Luca Ronconi lo vuole coprotagonista con Mariangela Melato in *Amor nello specchio*, mentre Gianfranco de Bosio lo sceglie come protagonista della *Vaccaria* di Ruzzante. Dal 2004 Simone Toni affiancherà, in più di un'occasione, il maestro Luca Ronconi nelle vesti di aiuto regista, in occasione dell'allestimento del dramma di Arthur Schnitzler, *Professor Bernhardt*, e l'anno successivo con lo spettacolo *Diario privato*, di Paul Léautaud. Dopo essersi perfezionato presso il Centro Teatrale Santa Cristina, inizia per Toni la carriera da regista. La prima importante esperienza di regia è la messa in scena di un saggio di Vittorino Andreoli, *La vita digitale*, presentato al Teatro Petrella di Longiano nel 2007 alla presenza dell'autore. In questa stagione, inoltre, interpreta il ruolo di Crespino ne *Il Ventaglio* di Goldoni, con la regia di Ronconi, prodotto dal Piccolo di Milano, e ne segue la tournée internazionale in teatri prestigiosi come L'Odeon di Parigi, l'Alexandrinsky di San Pietroburgo, il Teatro National de Madrid. Nel 2008 fonda e dirige *Gli Incauti*, una libera associazione teatrale della quale è direttore artistico. Per il debutto della compagnia sceglie *Le Nuvole* di Aristofane e subito dopo mette in scena *1984* di George Orwell, spettacolo che riscuote un notevole successo di critica e pubblico al teatro dei Filodrammatici di Milano. Con *Gli Incauti* si intensifica l'attività di regista: mette in scena l'opera *Il clown dal cuore infranto* di Oscar Wilde, *FIL-felicità interna lorda* di Benedetto Sicca e *Hamelin* di Juan Mayorga. Non si esaurisce tuttavia la carriera di attore che lo vede impegnato nel ruolo di Karl von Moor ne *I masnadieri* di Friedrich Schiller, spettacolo prodotto dal Teatro di Roma con la regia di Gabriele Lavia. Contemporaneamente, nel 2010, collabora con il Conservatorio di Cesena nelle rappresentazioni di alcune opere liriche. Nel 2014 incontra Romeo Castellucci che lo sceglie per il suo *Giulio Cesare. Pezzi staccati*, spettacolo che lo impegna in una lunga tournée mondiale.

4.3.2 Intervista a Simone Toni

Dopo aver visto *Giulio Cesare. Pezzi staccati* al Teatro Olimpico di Vicenza ho chiesto all'attore Simone Toni se era possibile rivolgergli qualche domanda sullo spettacolo. Quella sera Simone Toni non era disponibile, ma in qualità di direttore artistico della Stagione Teatrale *Incauti off* del Teatro Consorziale di Budrio, mi ha

gentilmente invitata all'anteprima nazionale dello spettacolo *Eigenrau*, una produzione Carrozzeria Orfeo e Teatro dei Filodrammatici di Milano, che ha aperto la stagione *Incauti off* il 25 ottobre del 2014. In quell'occasione Simone Toni mi ha rilasciato un'intervista esclusiva sul lavoro svolto con la Societas Raffaello Sanzio, che ho deciso di proporre come conclusione di questo studio.

A cosa allude il titolo dello spettacolo *Giulio Cesare. Pezzi staccati*?

A distanza di 17 anni Romeo Castellucci ha deciso di riproporre al pubblico veri e propri "pezzi" di uno spettacolo storico della Societas Raffaello Sanzio che fu il "Giulio Cesare"⁸⁴ del 1997, uno spettacolo liberamente ispirato al testo omonimo shakespeariano e agli storici latini che valse alla Societas il premio Ubu. L'idea è nata grazie ad una proposta del Comune di Bologna che ha chiesto a Romeo Castellucci una retrospettiva con alcuni degli spettacoli che hanno distinto la Raffaello Sanzio da ripresentare in diversi luoghi della città. A partire dal mese di maggio del 2014 Bologna ha quindi dedicato a Romeo Castellucci una antologica di cinque mesi dal titolo "E la volpe disse al corvo"⁸⁵, anche questa una scommessa vinta; infatti il

⁸⁴ *Giulio Cesare* da William Shakespeare e gli Storici latini. Regia di Romeo Castellucci. Actio di Claudia Castellucci. Declamatio di Chiara Guidi. Con: Elena Bagaloni, Cristiana Bertini, Lele Biagi, Giovanni Rossetti, Alvaro Biserna, Adam Peter Brien, Pierre Houben, Ivan Salomoni. Cura di Gilda Biasini. Produzione: Societas Raffaello Sanzio, Wiener FestWochen (Vienna), Kusten Festival Des Arts 1998 (Bruxelles), in collaborazione con il Teatro Bonci di Cesena. Prato, Teatro Fabbricone, 5 marzo 1997; in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epoepa della polvere*, Milano, Ubulibri, 2001, p. 324

⁸⁵ "E la volpe disse al corvo. Corso di linguistica generale. Il teatro di Romeo Castellucci", da gennaio a maggio 2014 (Comune di Bologna e Societas Raffaello Sanzio. Con il patrocinio della Regione Emilia-Romagna). Dopo i progetti dedicati dall'assessorato a John Cage e Celati, Bologna decide di aprire le porte della città a Romeo Castellucci che ha costruito insieme alla curatrice e dramaturg Piersandra Di Matteo un percorso a tappe che si lascia interrogare dalla chiave specifica del "linguaggio" attraverso la visione di atti performativi in luoghi non teatrali. Nel sito del progetto si legge: "Nel solco tracciato in questi anni dal Comune di Bologna teso a creare un contatto vivo tra i linguaggi del contemporaneo e il tessuto urbano, il progetto speciale 2014 chiede al teatro di ridefinire i termini di un nuovo modello culturale, e lo fa puntando sull'artista che più di ogni altro ha dato vita a un nuovo modo di pensare il teatro nella nostra epoca". Il titolo del progetto "e la volpe disse al corvo" prende spunto da una favola di Esopo, che raffigura il linguaggio in una simbolica ambiguità, rendendolo al contempo arma per una conquista e trappola che conduce alla perdita. Insieme al sottotitolo "Corso di Linguistica Generale", l'artista intende dunque offrire una visione del linguaggio come "perdita, come crisi, come dramma e conflitto in sé". Il progetto è pensato in dieci appuntamenti per indagare la sfera linguistica del teatro, inteso tanto nel suo essere spazio di visione quanto nel suo essere drammaturgia di immagini che nascondono e rivelano tracciati di pensiero. Come afferma l'artista: "La trama di questo ciclo di lavori è percorsa dal rapporto con la lingua: in *Giudizio Possibilità Essere* le giovani donne raggruppate in comunità si tagliano la lingua come unica condizione per poter parlare. La parola che da lì pronunceranno non è una parola che serve, è una parola che ha a che fare col caos, che si origina da una bocca-cavità vuota e si fa poesia come azione in sé, come ricerca esasperata della bellezza. In *Persona* la maschera



Figura 56. *Giulio Cesare. Pezzi staccati*, Aula Magna dell'Accademia di Belle Arti di Bologna, marzo 2014

progetto si è aggiudicato il Premio Ubu come Miglior progetto artistico o organizzativo dell'anno.

Così abbiamo ripensato "Giulio Cesare. Pezzi staccati" nel contesto classicheggiante dell'Aula Magna dell'Accademia di Belle Arti di Bologna,

proprio dove Romeo

Castellucci ha studiato da giovane (Fig. 56). Come dice il titolo sono dei pezzi di quello spettacolo ma rimessi in scena in maniera completamente diversa, con un nuovo ordine, con nuovi attori e nuovi significati. Inizialmente Romeo Castellucci non era convinto, non lo voleva fare. In un secondo momento ha deciso di sfruttare questa occasione, di rimettere mano a certi spettacoli del passato e così si è convinto; alla fine gli è piaciuto vedere cosa di quelle idee che avevano funzionato così bene si potesse riproporre oggi. Così è nato "Giulio Cesare. Pezzi staccati".

Parliamo dello spettacolo. Il rapporto con l'immagine ricorre spesso nel linguaggio della Raffaello Sanzio. Anche in questo caso?

La sua provenienza dal mondo dell'arte contemporanea non è un mistero, come non è un mistero che sia un regista che lavora soprattutto attraverso le immagini, attraverso delle sensazioni e per una necessità di indagare il rapporto che c'è tra oggetto, corpi e voce. Anche in questo spettacolo ci sono sia elementi di testo ma anche lunghi silenzi. Quello che si vede è che gli strumenti di scena, le voci degli attori, i corpi degli attori, i gesti hanno pari dignità. Ci sono tutti quegli elementi che invece nel

condensa tutte le lingue dei popoli in un urlo tellurico; in *Uso umano di esseri umani* si riprende la *Generalissima* come esercizio di lingua universale; mentre i *Pezzi staccati* di Giulio Cesare mettono a nudo la retorica; e *Attore il tuo nome non è esatto* crea un doppio distacco della lingua che abita i corpi, al punto di renderla nuovamente aderente al vero"; in *Altre velocità, Redazione intermittente sulle arti sceniche contemporanee*, 23/12/2013, www.altrevelocita.it Per approfondire si veda il sito del progetto elavolpedissealcorvo.it

teatro di prosa sono più accentuati per sostenere il testo, per dare importanza al testo, alle parole, alla voce dell'attore che interpreta un personaggio. Nel teatro di Romeo Castellucci tutte le varie componenti del teatro hanno pari dignità e a lui piace metterle in relazione. Viene dal mondo dell'arte contemporanea ma poi ha studiato anche il mondo del teatro, è stato prima scenografo e poi regista quindi la potenza dell'immagine è affiancata all'interesse, diciamo drammaturgico, un interesse a vedere come la sequenza di tante immagini racconta un qualcosa o esplora un sentimento ignoto.

In cosa consiste il copione? C'è un copione?

Esiste un copione che mi è stato consegnato quando mi hanno chiesto di lavorare allo spettacolo. Direi che si tratta di un copione ben definito e chiaro. Penso che Romeo Castellucci sia arrivato a un punto di maturità tale per cui le cose le prevede abbastanza bene e con largo anticipo. Inoltre questo momento di profonda crisi economica la sentono anche loro, nonostante si stia parlando di una delle compagnie più affermate di teatro di ricerca, di conseguenza anche loro hanno bisogno di stringere i tempi di prova e di arrivare ad un risultato in tempi non troppo lunghi; per questo è bene che il copione sia dettagliato anche per quanto riguarda la sequenza dei gesti, una sorta di partitura fisica molto precisa anche senza il testo. Direi che era tutto abbastanza definito. Abbiamo provato molto poco.

Com'è stato concepito lo spettacolo?

Lo spettacolo è stato concepito come un'opera sulla retorica. Entrano in scena la retorica e il suo potere ambiguo carico di fascinazione e seduzione, un potere smisurato e presente in tutti i campi della vita, dalla politica, all'economia, all'arte, da sempre. Possiamo dire, però, che questo potere della parola interviene in maniera inusuale per mezzo dei corpi di ...vskij, di Giulio Cesare e di Antonio.

Il teatro diventa ars oratoria, artificio retorico. La retorica è un modo concreto di esaminare e di manipolare la materia teatrale, è come se la retorica svelasse la corruzione del teatro, cioè la sua finzione. In questo spettacolo la retorica, grazie alla

tecnologia, compie un viaggio a ritroso nel discorso, fino alla fonte della parola, della voce e dell'articolazione dei suoni che sono alla sua origine, spiati da una micro telecamera calata nella mia gola e collegata ad un grande schermo. Questo viaggio a ritroso continua anche con il famosissimo monologo di Antonio che pronuncia la celebre orazione. Antonio è infatti un laringectomizzato, quindi le sue parole non vogliono dire più niente, quella carica di seduzione che aveva la parola shakespeariana viene cancellata definitivamente.

Hai nominato Shakespeare, lo ritroviamo nello spettacolo? Qual è il rapporto con la parola scritta?

A differenza di altri lavori di Romeo Castellucci, in questo caso la scintilla del lavoro è da ricercare proprio nel semplice desiderio di mettere in scena il “Giulio Cesare” di Shakespeare, ma quello che ho percepito io è che il “Giulio Cesare” di Shakespeare è stato come metabolizzato. Non interpretiamo mai quel “Giulio Cesare”; il testo è stato come assorbito e restituito con quelle sensazioni che sono nate dall'incontro tra l'opera e il suo regista. Inoltre la compagnia insiste molto sul legame che si crea tra queste sensazioni e le persone che poi andranno a realizzare lo spettacolo. Il lavoro deve sempre nascere dalla sinergia tra idee, persone, oggetti, sensazioni. Molti critici chiedono al regista perché non ha rifatto lo stesso “Giulio Cesare”, quello del 1997, la risposta è molto semplice: perché non c'erano più quelle persone, di conseguenza cambia l'idea, cambiano le sensazioni, cambia l'incontro. Ad ogni modo credo che non solo Shakespeare ma l'idea del libro, della parola scritta, sia lontanissima. Basta pensare alla prima immagine che apre lo spettacolo: non il corpo tradizionale di un attore, cioè un corpo fisico visto esteriormente, ma addirittura l'immagine interna di quel corpo, proprio la sua carne.

Nella prima scena compare “...vskij” con una sonda endoscopica. A cosa ti serve questo strumento?

In questo nuovo allestimento è stato affrontato principalmente il tema della voce, la voce come strumento attraverso la quale si emette il discorso. L'attenzione

sulla voce ha portato all'apparato che genera la voce, le corde vocali, quindi quello che interessava maggiormente era l'aspetto più carnale della voce, il suo essere contrazione di un paio di muscoli. C'è il desiderio di vedere questa voce nuda, il suo essere anche mucosa. Per questo motivo il mio personaggio apre lo spettacolo mettendo subito in evidenza questo aspetto carnale delle parole: in scena appoggiato sopra ad un cubo c'è una telecamera endoscopica in fibra e un apparecchio di proiezione, si tratta di uno strumento foniatrico che riesce a visualizzare le corde vocali. Lo spettacolo inizia con un grande colpo di frusta, un effetto fonico, subito dopo entro in scena io, a piedi nudi, con un lungo camice bianco. Mi siedo accanto al cubo e



Figura 57. Giulio Cesare. Pezzi staccati rappresentato in una ex cisterna sovietica dell'acqua, Mosca

inizio a maneggiare la telecamera a filo, da cui esce una luce molto intensa, e me la avvicino alla faccia: prima me la punto su un occhio, poi sulla bocca, poi tra i denti. Poi lentamente passo alla narice e inserisco dalla narice del mio naso questo endoscopio, che è uno strumento ottico formato da un tubo flessibile che generalmente viene utilizzato proprio per osservare cavità che non sono visibili normalmente. La piccola telecamera, collegata all'endoscopio, mi permette di vedere il percorso che faccio fare a questo tubicino. Contemporaneamente una proiezione centrale, sul muro

di fondo del teatro, ha rivelato anche al pubblico, prima la mia faccia e poi la mia gola, luogo da cui esce la voce. È possibile così scrutare tutto il percorso che compie la sonda nella mia carne. È come scivolare dentro un canale che rivela le mucose più nascoste. Rendo così visibile il percorso che compie la voce fino alle corde vocali perché con la sonda posso arrivare fino alla glottide che a seconda di quello che dico si contrae e si rilassa. La glottide è proprio l'organo preposto alla fonazione che, in base alle varie posizioni assunte dalle corde vocali, modifica l'aria che giunge dai polmoni e così può generare i diversi tipi di fonazione.

Il tubo ottico che mi infilo è circolare quindi la proiezione che vede il pubblico sarà circolare. Non usiamo mai uno schermo, ogni volta si proietta su uno spazio diverso e la scelta di dove proiettare è spesso uno dei problemi principali da affrontare appena arriviamo nei teatri che ci ospitano. Questo tipo di immagine proiettata realizza esattamente la totale coincidenza tra la parola, la visione della parola e la visione della sua origine più carnale (Fig. 57).

Chi è “...vskij” e cosa rappresenta?

Il mio personaggio si chiama “...vskij”, nome volutamente sconclusionato, che secondo Castellucci può ricordare la coda di un animale che sta scappando. Per noi infatti che siamo ancora fermi nello stesso posto, di quell'animale riusciamo a vedere solo la coda. Quella coda è come la fine di un nome, il nome di “...vskij”, che lascia in questo modo aperte più possibilità di interpretazione e di ricostruzione. La prima associazione tuttavia è a uno dei massimi fondatori del teatro del Novecento e padre del Realismo teatrale, il maestro russo Stanislavskij, famoso attore, regista, scrittore e teorico teatrale russo, noto per essere l'ideatore del celebre metodo Stanislavskij dedicato alla formazione dell'attore. Il metodo si basava sull'approfondimento psicologico del personaggio e sulla ricerca di affinità tra il mondo interiore del personaggio e quello dell'attore, “Il lavoro dell'attore su se stesso”: una via interiore, quella dell'esperienza emotivo psicologia, e una via esterna, quella dei caratteri esteriori. Nello spettacolo, volendo, c'è un chiaro riferimento anche a questo metodo. Attraverso questa sonda endoscopica, che mi inserisco dalla narice, restituisco corpo e vita a questa immagine del lavoro dell'attore su se stesso: un attore che va ad indagare

sull'organo che genera la sua voce. Un attore che esegue fisicamente, tra muscoli e membrane, la "via interiore" teorizzata da Stanislavkij. Contemporaneamente compio anche un viaggio nel tempo perché in ogni caso quell'organo, anche se ognuno possiede un organo diverso dentro la propria laringe, è quello che ha generato il discorso. È quello l'organo che ha generato il discorso di Marcantonio. È l'organo che ha scatenato le guerre, è l'organo che di fatto ha mosso la politica e in questo caso anche il teatro. Lo stesso luogo del senato infatti richiama l'architettura dell'edificio teatrale. La retorica fa parte sia del teatro che della politica.

Più che interpretare dovremmo dire che il tuo personaggio, "...vskij", dopo aver effettuato questa azione, ci conduce all'origine carnale del dialogo tra Flavio Marullo e il Ciabattino. Ci parli di questo monologo⁸⁶? O sarebbe meglio definirlo un dialogo?

Vengono accorpate le battute dei due tribuni del popolo, Flavio e Marullo, in un solo personaggio; il monologo diventa così il dialogo tra un sostenitore di Pompeo e un ciabattino che ha portato in strada altri artigiani per festeggiare Giulio Cesare. In merito al monologo non ho avuto molte istruzioni, mi sono mosso cercando di porre l'accento, dal punto di vista tecnico, sulla differenziazione dei due personaggi. L'inizio è molto sgradevole perché l'inserimento della sonda è alquanto fastidioso ed è molto difficile parlare con una telecamera endoscopica che ti arriva fino alla laringe. In un secondo momento, facendo un po' di pratica, sono riuscito a controllare piuttosto bene le mie corde vocali e tutta la laringe, e mi sono reso conto che in base a come riesco ad usare il mio apparato vocale, tutto si muove in modo molto diverso. Non si tratta semplicemente dell'apertura e della chiusura delle corde vocali, ma ho capito che potevo usare tutto l'apparato come fosse un burattino e di conseguenza mi sono accorto sempre di più che potevo enfatizzare la differenza tra i due personaggi: un tono

⁸⁶ "...vskij": A casa, sfaccendati! È un giorno di festa questo? Non sapete che non è lecito a voi artigiani girare nei giorni di lavoro? Sentiamo, che mestiere fai tu? - Parola, signore, io non sono altro che un rappezzascarpe. - Ma che mestiere fai? Rispondi a filo. - Un mestiere, signor mio, a cui spero di poter badare tenendo pulita la coscienza, cioè giuro, signore, rappezzo pellacce. - Sei un ciabattino? Come mai non sei oggi a bottega? Perché porti a zozzo per la strada costoro? - Parola, signore, perché consumino le loro scarpe e per aver, io, più lavoro. Ma giuro, signore, facciamo festa per vedere Cesare e rallegrarci del suo trionfo. - Ma perché mai rallegrarsi? Che conquiste porta in patria? Ah, ciocchi di legno! Ah, sassi, peggiori delle cose insensibili! Ah, cuori duri! Figli crudeli di Roma, non conoscevate Pompeo? Estratto dal copione di *Giulio Cesare*. *Pezzi staccati* di Romeo Castellucci.

più greve e violento ben adattabile al personaggio di Flavio Marullo, e uno più stupido e leggero per dar voce al ciabattino. In questo modo, anche all'estero, dove le parole risultano ancora meno comprensibili, attraverso la proiezione e il movimento delle mie corde vocali e dei differenti caratteri che ho trovato, si può intuire il tipo di personaggi che stanno parlando e quindi anche il tipo di dialogo. La vista è sufficiente per capire il senso. È essenziale far vedere. Il regista quando ha visto che stavo andando in questa direzione mi ha incitato a proseguire e ad approfondire quello che avevo trovato. Adesso questo dialogo è diventato quasi un "teatro di burattini".

Parliamo di quello che vede il pubblico, della prima immagine con cui si apre lo spettacolo: la tua gola proiettata sul fondo del teatro. Questo organo ha una forma molto femminile (Fig. 58). È una scelta voluta?

È emblematico, ma anche ironico, vedere un sesso femminile nella gola di un uomo. Ironico soprattutto rispetto alla carica fortemente maschilista che troviamo nel "Giulio Cesare" dove ci sono solo uomini politici pronti a tutto. Non so quanto sia consapevole questa scelta, o se semplicemente casuale. In ogni caso noi vogliamo che lo spettacolo, che si rifà appunto all'opera "più maschile" di Shakespeare, inizi



Figura 58. *Giulio Cesare. Pezzi staccati, scena prima, Aula Magna dell'Accademia di Belle Arti di Bologna*

proprio con un richiamo all'organo femminile, vogliamo che inizi con quest'origine; sottolineiamo un elemento su cui riflettere: è un mondo di uomini che porta alla guerra. C'è anche qualcosa di scandaloso in questo viaggio tra le mucose della mia carne. Nella perlustrazione di queste corde vocali la prima associazione di idee è alla vagina. Anche per questo il viaggio a ritroso è come un andare a spiare l'origine un po'erotica e sconcia delle parole, come se la mia gola avesse bisogno dello stesso pudore che si ha dei propri genitali. Quando poi parlo, quello che dovrebbe essere un discorso, che dovrebbe richiamare alla nostra mente le parole, ci riporta invece, attraverso quest'immagine, solo alla carne, proprio alla contrazione muscolare, quasi ad una contrazione sessuale, una palpitazione.

Prima dicevi che il potere della parola agisce per mezzo di corpi, non solo attraverso il corpo di "...vskij", ma anche attraverso quello di Giulio Cesare. In che modo?

Nello spettacolo prosegue questa idea della "voce" come strumento attraverso la quale si emette il discorso. L'attenzione sulla voce ha portato in questo caso a scegliere di non far parlare Giulio Cesare: indica con le mani, comanda, dispone, gesticola con violenza, fino a suscitare una tempesta mulinando le braccia; un intero monologo fatto solo di gesti imperiosi. Giulio Cesare si esprime solo attraverso una gestualità retorica, mentre alle sue spalle viene fatto calare un mezzo busto di gesso a testa in giù, segno premonitore di ciò che assisteremo di lì a poco. Si tratta di movimenti eloquenti e molto solenni che ad ogni spostamento sembra producano dei rumori amplificati. È la forza del gesto retorico ad essere amplificata attraverso una fonica precisissima. Questo momento non c'era nel "Giulio Cesare" del 1997, è una nuova creazione.

Questo quadro è impostato su un attore di grande presenza scenica, Gianni Plazzi, una persona molto anziana, che porta l'unico elemento colorato dello spettacolo perché indossa una toga rossa, un costume che simboleggia insieme la porpora imperiale, ma anche il sangue che la macchierà. Volevamo lavorare sul tipo di energia utilizzata per mettere in movimento questo corpo stanco, per questo il monologo inizia semplicemente con una camminata. Molto bello, a mio parere, il

lavoro tra attore e fonico, ogni sera si assiste ad un nuovo dialogo tra loro perché non c'è nulla di registrato; il pubblico è ignaro perché il suono corrispondente a ogni passo è talmente preciso da sembrare registrato. La traccia, creata appositamente da Scott Gibbons, è la registrazione di un vento che poi è stato ampliato e modificato da Gibbons, storico collaboratore della Raffaello Sanzio. Il fonico, seguendo i gesti dell'attore, manda la traccia creando questa sensazione di spostamento d'aria: è come se Cesare a ogni gesto spostasse dell'aria come i treni che passano, ciò per



Figura 59. Giulio Cesare. Pezzi staccati, La caduta di Giulio Cesare. Mosca

sottolineare la potenza retorica di Cesare anche senza l'uso della parola. A ogni passo corre un rombo, un boato, come un terremoto, un gigante che si muove e fa tremare l'edificio, in contrapposizione a questo suono vediamo una camminata stanca, molto lenta, che porta l'attore in proscenio per assistere alla propria deposizione. A questo punto Cesare si siede e quando è possibile, quando cioè il teatro lo permette, entra un cavallo. Il busto di Cesare viene calato dall'alto, come nella tournée in Messico e in Russia, mentre lui, in proscenio, assiste alla

sua caduta (Fig. 59). Contemporaneamente sul fianco a vista del cavallo, con un tipo speciale di pittura, viene scritta questa frase: "Mene Tekel Peres"⁸⁷, un'immagine biblica che rappresenta una premonizione di morte (Fig. 61). Il cavallo senza il cavaliere rappresenta la fine dell'impero, è un'immagine militare, ma anche

⁸⁷ "Da Dio fu allora mandata quella mano che ha tracciato quello scritto, di cui questa è la lettura: MENE, TEKEL, PERES, e questa ne è l'interpretazione: Mene: Dio ha compiuto il tuo regno e gli ha posto fine. Tekel: tu sei stato pesato sulle bilance, e sei stato trovato mancante. Peres: il tuo regno è diviso e dato ai Medi e ai Persiani. [...] In quella stessa notte Baldassar re dei Caldei fu ucciso" (Libro del profeta Daniele, Cap. 5, vers. 24-30, *La Bibbia di Gerusalemme*, in R. Castellucci, C. Guidi, C. Castellucci, *Epoepa della polvere*, Milano, Ubulibri, 2001, p. 174).

un'immagine legata al mondo della pittura e della scultura. Dai graffiti parietali preistorici ai dipinti vascolari, dal cavallo di Troia al monumento equestre, dal "San Giorgio" di Paolo Uccello a Boccioni. Per Romeo Castellucci tutto è un'immagine pittorica. A partire dal nome della compagnia, tutti i riferimenti sono in qualche modo legati a una disposizione pittorica, ad un'arte visiva. Anche la scena finale con Giulio Cesare, che coinvolge tutti gli attori, termina ad esempio con immagini statuarie, con una specie di composizione pittorica che vorrebbe rappresentare nel suo insieme il funerale di Cesare. Quando Cesare termina i suoi gesti e la sua camminata, entrano tutti gli attori, ci disponiamo attorno e veniamo allattati da Cesare che ha un seno posticcio.



Figura 60. Giulio Cesare celato dentro la veste imperiale

Dopo l'allattamento il cavallo esce di scena. A seguire noi attori siamo chiamati a comporre altri tre quadri scultorei: chiudiamo Cesare dentro il suo vestito; lo deponiamo molto lentamente; alla fine io trascino via Cesare che è chiuso dentro il suo vestito imperiale. La tunica del dittatore è infatti diventata un sudario o un sacco della spazzatura, con tanto di chiusura zip (Fig. 60). È importante al termine di ogni composizione scultorea, cioè di ogni nostra azione, fare una piccola pausa, come un respiro per permettere al pubblico di fotografare l'immagine. Quando lo spazio lo

permette trascino il corpo di Cesare in mezzo al pubblico che si fende in due e lascia passare il cadavere. Questa scena è stata realizzata a Bologna, nell’Aula Magna, perché non c’era un palco e il pubblico era seduto per terra, la stessa cosa è avvenuta in Russia, per essere precisi a Mosca, dove abbiamo allestito lo spettacolo in una ex cisterna sovietica dell’acqua, uno spazio profondissimo e per niente teatrale. Non è stato possibile al Teatro Olimpico di Vicenza, in questi casi trascino il corpo direttamente in quinta.

È noto che gli animali sono una costante nel teatro della Raffaello Sanzio. Com’è stato per te lavorare al fianco di un cavallo?



Figura 61. *Giulio Cesare. Pezzi staccati*, il cavallo nero del teatro Bol’šoj con la scritta sul fianco “Mene Tekel Peres”, Mosca

Quello che l’animale farà una volta arrivato sul palcoscenico è imprevedibile. Nel mio caso, ad esempio, il cavallo espletava tutte le sue funzioni e ovviamente in scena non si poteva sapere né quando né come lo avrebbe fatto; non sapevamo come avrebbe reagito a certi stimoli e dal momento che il cavallo assiste in tutto il monologo ai gesti e alla fonica di Giulio Cesare, si spaventa e si ribella. Devo ammettere che l’animale e il suo essere così imprevedibile, ti portano inconsciamente ad assumere un ascolto profondo di quello che ti sta succedendo intorno, ti senti come in pericolo, ma è un senso di allerta che aiuta

a entrare in questo tipo di lavoro. Il cavallo, che è presente nella scena di Giulio Cesare, come dicevo, di solito si spaventa. Per la tournée russa ci è stato dato un cavallo del teatro Bol’šoj, quindi un animale abituato alla scena e professionista. Veniva legato e lasciato lì, con il suo padrone, a vista. Nonostante la presenza del padrone il cavallo aveva molte reazioni, quando c’era il vento scalciava e si innervosiva, era di forte impatto vedere come queste suggestioni colpissero il cavallo.

La stessa cosa è successa durante la tournée messicana, ma nonostante il cavallo fosse accompagnato dal suo padrone, era decisamente più spaventato; questo a Castellucci piace, è innamorato di questa imprevedibilità, di questa animalità in scena.

Dopo il funerale di Cesare assistiamo al famoso discorso di Marcantonio interpretato da un attore che ha subito una laringectomia totale. Cosa accade durante questa scena?

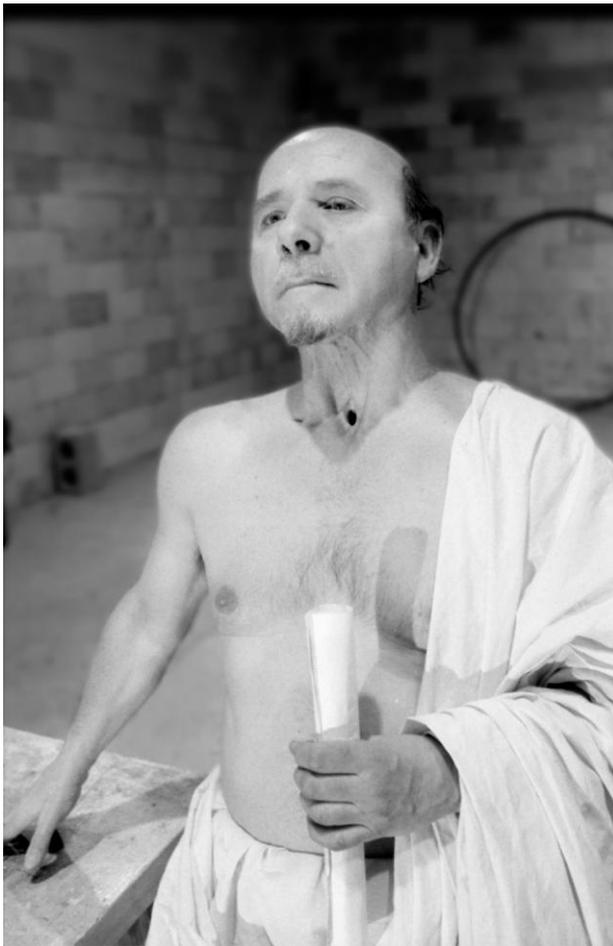


Figura 62. Dalmazio Masini è Marcantonio nel *Giulio Cesare* del 1997

Dopo che ho trascinato via il corpo di Giulio Cesare assassinato, chiuso come un bozzolo in quella che era la sua preziosa toga rossa, entra in scena Marcantonio abbigliato con una toga bianca profilata di rosso. Marcantonio sale su un piedistallo su cui è scolpita la scritta “ars” e inizia quello che è il punto più alto dell’orazione del “Giulio Cesare” shakespeariano. Il significato dell’orazione però è veramente arduo da cogliere perché l’orazione funebre passa attraverso una ferita, quella di Dalmazio Masini che ha subito una laringectomia totale verso la fine degli anni Novanta. Dalmazio è lo stesso attore laringectomizzato che calcò la scena anche nello storico

spettacolo del '97 (Fig. 62). Il discorso si sente appena, è come un sussurro sincopato, mentre la gestualità, una partitura fisica precisa, retorica e fondamentale, più che accompagnare vuole sottolineare le parole. La potenza verbale dell’orazione shakespeariana vorrei dire che non scompare ma diventa semplicemente altro. La voce di Dalmazio non proviene dalle corde vocali perché gli sono state asportate durante

l'intervento chirurgico; per riuscire a comunicare è costretto ad usare una tecnica fonatoria diversa. È una tecnica che utilizza l'esofago: la manovra che permette l'emissione della voce è quella di ingoiare l'aria, mandarla nell'esofago e ributtarla fuori eruttando l'aria, per questo si dice che la sua è una voce esofagea. Anche in questo caso ritroviamo il potere della parola che agisce attraverso un corpo, in questo preciso caso attraverso una ferita. L'indovinata intuizione di questo spettacolo è rappresentare il famoso discorso di Marcantonio in modo così carnale. Questo era il modo più giusto secondo Castellucci di dar voce a una persona (lo scrive Shakespeare) che sta parlando dalla ferita sulle ferite di Cesare⁸⁸.

Hai parlato dello spettacolo come di un'opera sulla retorica. Il centro drammatico del *Giulio Cesare* shakespeariano è appunto il discorso di Marcantonio che è anche un'orazione nota per la presenza di svariate figure retoriche. Come viene reso questo aspetto nel monologo di Dalmazio?

Tanto più la parola è finta, e nella resa esofagea di questo monologo lo è letteralmente, tanto più essa risulta efficace. Nel dramma shakespeariano l'orazione di Antonio è una grande amplificazione retorica, organizzata tramite procedimenti basati

⁸⁸ «Amici, Romani, concittadini, porgetemi le orecchie vostre; vengo per seppellire Cesare non a lodarlo. Qui, con licenza di Bruto e degli altri – perché Bruto è uomo d'onore e così sono essi tutti, tutti uomini d'onore – io vengo a parlare al funerale di Cesare. Egli fu il mio amico, a me fedele e giusto, ma Bruto dice che egli era ambizioso: e Bruto è uomo d'onore. Tutti voi certo vedeste che ai Lupercali io tre volte gli presentai una corona regale che egli per tre volte rifiutò: Ambizione Questa? Nondimeno Bruto dice che è ambizioso, e certo è Bruto uomo d'onore. Io parlo non per disapprovare, ma sono qui per affermare quello che so. E se avete ancora lacrime, preparatevi a versarle adesso. Tutti voi conoscete questo mantello: io ricordo la prima volta che Cesare lo mise; era una serata d'estate, nella sua tenda, quel giorno che egli sconfisse i Nervi. Guardate: in questo punto si cacciò dentro il pugnale di Cassio; osservate quale strappo abbia fatto, nel suo rancore, Casca; qui passò la pugnolata del beneamato Bruto, e quando egli ne strappò quel suo maledetto acciaio notate come lo seguì il sangue di Cesare quasi precipitandosi fuor d'uscio per sincerarsi se fosse Bruto o no a bussare così iniquamente, perché Bruto, come sapete, era l'angelo di Cesare. Giudicate, voi dèi, come l'amasse Cesare teneramente! Questo di tutti fu il colpo più iniquo, perché allorquando il nobile Cesare vide colui che l'assaliva, l'ingratitude, più forte del pugnale dei traditori, lo atterrò del tutto: allora scoppiò il suo grande cuore; e, nascondendo la faccia nel mantello, proprio ai piedi della statua di Pompeo, per tutto il tempo inondata di sangue, il grande Cesare cadde. Io non vengo, o amici, per derubarvi del vostro cuore: io non sono oratore al pari di Bruto, ma, come tutti mi conoscete, un semplice uomo franco che vuole bene al suo amico. Io non ho né l'ingegno, né le parole, né la facoltà; non ho il gesto, né l'espressione, né la potenza dell'eloquio per riscaldare il sangue degli uomini. Io parlo solo spontaneamente; vi dico quello che voi stessi ben sapete; mostro a voi le ferite del buon Cesare, povere bocche mute, e dico a loro di parlare per me»; estratto dal copione di *Giulio Cesare*. *Pezzi staccati* di Romeo Castellucci.

sulle figure dell'ironia, della litote, del climax, dell'anafora, e caratterizzata da continue suspense, ottenute tramite ritardi che sfociano solo alla fine nella lettura del testamento di Cesare. Inoltre, al centro del capolavoro retorico di Antonio, troviamo anche una presentazione volutamente ostentata e precisa del mantello insanguinato di Cesare. È proprio in questo punto che l'arte retorica raggiunge la massima potenza. A Castellucci interessa esattamente tutta questa preparazione, non tanto i contenuti, ma il tipo di oratoria di Marcantonio, teatrale e retorica. È come se l'arte retorica non fosse interessata al testo, alle parole; quello che cerca la retorica è di convincere con tecniche altre, con vari procedimenti.

Ad un certo punto dell'orazione, ad esempio, Marcantonio prende un pezzo di nylon in mano, un materiale molto contemporaneo che vorrebbe rappresentare il mantello di Cesare. Durante il monologo Dalmazio usa questo nylon: compie una sequenza di movimenti e poi lascia cadere il nylon a terra (Fig. 63).

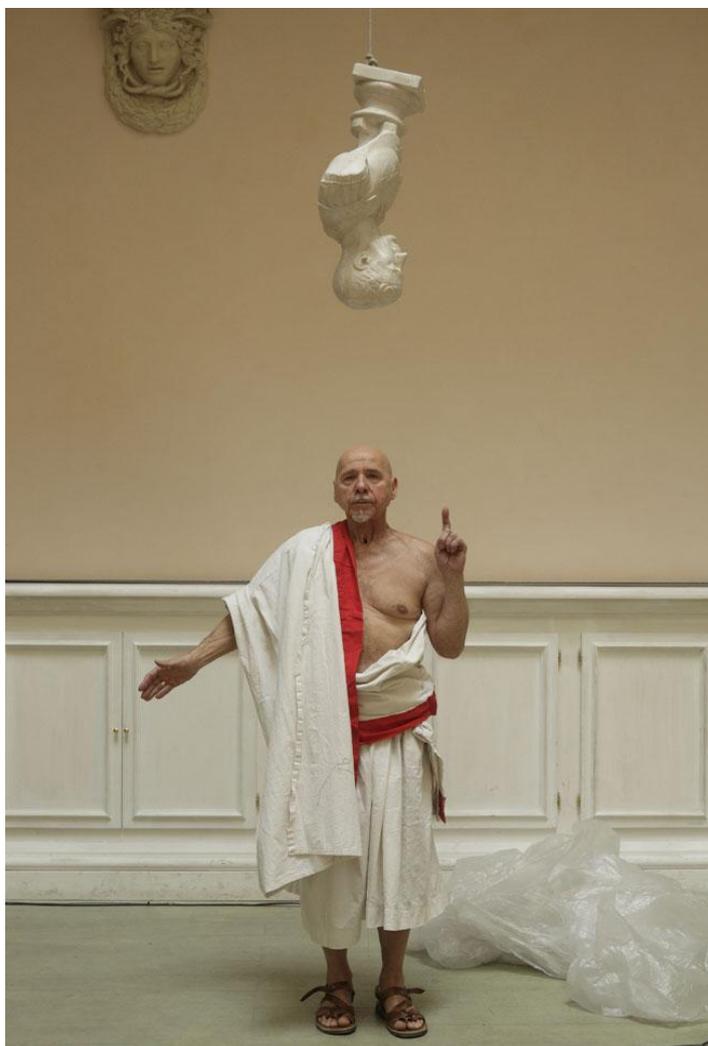


Figura 63. Dalmazio Masini nell' orazione di Marcantonio del 2014

A seguire assistiamo ad un'apparizione: alle spalle di Marcantonio appare il fantasma di Cesare incappucciato con indosso una tunica rossa. Il fantasma porta con sé una spugna intrisa di liquido rosso pompeiano che porge a Marcantonio che la userà per imbrattarsi. Marcantonio si passa la spugna sul volto, macchiandoselo come un pagliaccio, si disegna una specie di sorriso con il sangue: un clown macabro che chiude questo quadro palesando l'omicidio che è appena avvenuto (Fig. 64).

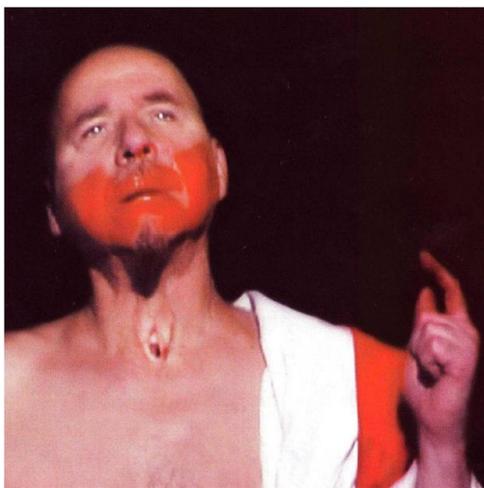


Figura 64. Il volto di Marcantonio macchiato dal sangue di Giulio Cesare

In questo quadro torna ad occupare una posizione centrale uno dei pochi elementi scenografici presenti fin dall'inizio, il piedistallo. Che cosa rappresenta?

La scritta "ars" sul piedistallo si può associare sia alla Raffaello Sanzio sia alla matrice latina téchne in termini di accezione pratica. Il piedistallo è lo stesso che usavo io all'inizio dello spettacolo per appoggiare la sonda e il piccolo monitor, in questa scena è stato semplicemente girato. Appare così la scritta "ars" che nello stesso tempo vuole significare anche l'"origine". La morte di Cesare è come un punto di partenza. "Ars" come introduzione di Marcantonio; egli salendo sopra il piedistallo sottolinea che ora inizia una nuova epoca, è come se dicesse "con il mio discorso io non vengo a parlare di Cesare ma vengo a piangere sul suo cadavere" e questo pianto funebre reso da questa ferita porterà poi alla guerra civile. C'è sempre un riferimento all'arte, il latino assume questa radice semantica legata alla capacità tecnica di

costruire. Con “ars” inizia il mondo. Castellucci si sente e vuole essere un artista artigiano, non un maestro con una verità in tasca.

Arriviamo al finale, che cosa vediamo? È un’ulteriore esecuzione?

Come ultima immagine vediamo una serie di piccole eliche montate sotto a delle lampadine che, salendo lentamente, fanno scoppiare le lampadine una dopo l’altra come un macchinario per le esecuzioni. È un’esplosione di fumo e vetro. È una vera e propria installazione (Fig. 55 e 65). Le lampadine sono nove e sono parte di un unico ingranaggio che aziona da dietro le quinte. Le lampadine però prima di essere scoppiate vengono illuminate in un momento molto preciso, e cioè quando Marcantonio dice : “tutti parlavano male di Cesare per la sua ambizione [...] per tre volte gli fu data la corona e lui rifiutò, è ambizione questa?”. A questo punto le lampadine si illuminano. Poi quando dice : “Io non sono venuto qua a parlare per Cesare perché io non ho il dono della parola, non sono bravo nella retorica come Bruto, lascio che queste azioni di Cesare parlino per me”, a questo punto le lampadine iniziano a rompersi, con una lentezza ostentata. In questa garrota, che è un Pi greco in cui sono disposte e sostenute queste lampadine, troviamo anche un microfono che permette di amplificare il rumore del vetro quando si infrange. Anche in questo caso il fonico fa un lavoro in diretta amplificando e distorcendo il suono.

Spesso molti critici o persone del pubblico chiedono a Castellucci delle spiegazioni in merito a questa installazione. Castellucci spiega che quando crea questo tipo di cose non si pone mai degli obiettivi, non vuole dare dei significati e anche per me, in questa mia esperienza, è stato importante capire questo punto, perché se non afferra realmente quest’idea non capisci proprio il tipo di lavoro che devi fare.

Secondo il regista quindi non c’è un significato preciso, ed è importante che non ci sia, in modo da lasciare libertà allo spettatore che così può dare lui il significato che vuole. È interessante vedere come questa idea, la lampadina, sia anche schematicamente la rappresentazione di un’idea, della luce: la luce che emanava Cesare, che prima si accende, e subito dopo si infrange. Più che ad un significato preciso ci si può riferire a delle sensazioni, a quali effetti mi porta e mi fa sentire quella rottura, quella luce che si spegne, quel macchinario così strano che avanza e chiude lo

spettacolo. Ognuno ci vede quel che vuole, per qualcuno rappresenta l'epoca nuova che avanza, il futuro. La compagnia è spinta come da una necessità, dalla curiosità di vedere come determinati elementi che apparentemente non sono in relazione con il resto, riescono invece a stare in relazione.

Il ruolo dello spettatore è diventato sempre più centrale nel lavoro e nella ricerca della Raffaello Sanzio. Tu come ti sei sentito nei confronti dello spettatore? Qual è il rapporto tra attore e spettatore? L'aura artistica è fornita dal pubblico, inteso come dispositivo che completa l'opera partecipando all'elaborazione del suo senso?

Nella mia esperienza ho lavorato con vari maestri e ognuno di loro ha un suo particolare modo di rapportarsi al pubblico. Luca Ronconi, ad esempio, ha un atteggiamento di indifferenza, non se ne preoccupa, nel senso che concepisce la possibilità del pubblico di annoiarsi, la prevede e la ignora, quindi in qualche modo si interessa al pubblico ma "se ne frega" nel senso quotidiano del termine, cerca di non compiacerlo mai, quindi cerca di non dargli quello che si aspetta. Se uno va a vedere un'opera solitamente comica, con Ronconi non sarà comica, e viceversa. In questo modo il pubblico è sempre frastornato.

Gabriele Lavia, invece, ne ha paura, di conseguenza tutto il suo teatro è molto accelerato, lui pensa che il pubblico non sia in grado di capire e per questo necessita che la cosa gli venga semplificata. Questo perché Lavia fa parte di una tradizione attoriale e teatrale più antica, una tradizione che di fatto vuol portare al risultato immediato, all'applauso.

Romeo Castellucci, invece, percepisce il pubblico come fosse il referente massimo, però allo stesso tempo non gli dà nessun riferimento, nessuno strumento. È come se il teatro di Castellucci si offrisse in pasto al pubblico che diventa essenziale proprio perché lui sottrae informazioni, lui lavora nel sottrarre appigli al pubblico. Non lo fa forzatamente, come invece fa Ronconi che vorrebbe cambiare la loro visione di una certa cosa, ma in maniera semplice e spontanea. Sottraendo informazioni presenta dei fatti, che siano fatti corporei o sonori, dà la stessa dignità alle scenografie

e a tutti i linguaggi in generale; sottrae informazioni e presenta delle strane relazioni che poi sarà il pubblico che dovrà riempire.

Questo tipo di approccio e di lavoro genera chiaramente tra il pubblico diversi tipi di reazione, le più disparate. In generale la sua affermazione e la sua capacità hanno portato ad avere un pubblico che definirei adorante, anche se dall'altra parte ci sono i cosiddetti polemici che invece sostengono che il suo approccio sia solo un modo più facile di fare arte.

Io credo che il pubblico abbia un difetto: si sente più o meno intelligente in base a cosa va a vedere e per questo si autocondiziona. Questo, temo, sia un problema che a mio parere abbraccia tutta l'arte contemporanea, anzi, su cui l'arte contemporanea ha molto "marciato". L'arte ha giocato sul fatto di avere un pubblico che si compiace semplicemente andando ad una mostra, un pubblico che anche quando non capisce, o non è minimamente suggestionato, solo per il semplice fatto di "esserci stati", si compiace, si sente intelligente. Questo devo dire di averlo sentito nello spettacolo di Castellucci; c'è molta gente che è adorante a prescindere, senza neanche sapere il perché. Forse è stata colpita veramente, non dico che non sia così. Ogni volta è una scoperta.

Che spazio hanno le prove e come si svolge il lavoro con gli attori? Com'è stata questa esperienza di attore "messo alla prova"?

La mia parte ha chiaramente un elemento tecnico di difficoltà elevata. Avevo capito fin da subito che dato che ero stato scelto per quel ruolo specifico, un ruolo legato ad un'azione specifica, la possibilità di lavorare dipendeva da quanto fossi riuscito a fare bene quell'azione. Per questo dopo che mi hanno consegnato la sonda, mi sono preparato a casa in maniera autonoma. Ho risolto da solo i problemi tecnici legati alla mia azione anche perché avevo visto il calendario con le prove e i giorni previsti erano solo quattro. Quattro giorni per questo specifico spettacolo, poi ogni volta che lo rimettiamo in scena e lo riadattiamo in base al luogo in cui si farà, ci sono altri giorni di prova. Chiaramente più spettacoli facciamo più sento che lo spettacolo migliora e sta diventando un'altra cosa da quello che era in partenza.

Quindi le prove, generalmente molto brevi, diventano più che altro un momento per verificare se quell'idea, quell'immagine che Castellucci aveva deciso di fissare, funziona o meno. Non c'è molta differenza tra l'installazione della garrota con le lampadine, e le altre immagini dello spettacolo dove non ci sono lampadine, ma i corpi degli attori. Castellucci ha delle visioni e ti inserisce in queste visioni. Sul testo, ad esempio, non mi ha detto quasi nulla, però era chiaro che stava cercando un certo tipo di attore in grado di far arrivare il testo. Io ho proposto il mio modo di lavorare, sono ovviamente partito dalla mia esperienza di studio e di attore teatrale e devo dire che Romeo Castellucci è molto grato e contento del mio apporto allo spettacolo. Negli incontri pubblici quando gli parlano della prima scena lui dice :“L'incontro con Simone Toni, cioè con quello che mi ha proposto Simone Toni, ha generato questa cosa che voi vedete”. In effetti lui non avendomi mai suggerito come dire quel dialogo, ha visto dove stavo andando, nella direzione dei burattini, e mi ha detto di proseguire nella ricerca, in quella direzione. È evidente quindi che il risultato finale che si otterrà non è uno dei suoi interessi preventivi. Molti registi invece non sono disposti a restare in ascolto di quello che potrebbe succedere, vogliono sapere anticipatamente cosa succederà con un attore. Lui, soprattutto da questo punto di vista, è realmente molto più curioso rispetto all'incontro che avverrà, rispetto a che cosa potrà generare quell'incontro. Credo sia l'unico artista importante con cui ho lavorato che procede in questo modo.

Ci troviamo sempre più frequentemente di fronte a forme artistiche da condividere. C'è una volontà di rottura all'interno del sistema teatrale? Un trauma, uno svuotamento dei fondamenti teatrali esistenti?

Il teatro oggi cerca di sopravvivere tentando il successo. Da sempre l'artista ha una componente di narcisismo e di ego che vuole emergere, il problema oggi è capire se la sorgente da cui nasce l'idea, e quindi la realizzazione dell'idea, è una sorgente pura o meno. In termini generali penso che chi è veramente artista rimarrà tale. Se noi guardiamo al passato, i grandi artisti del passato sono grandi artisti anche adesso.

Sento che c'è il pericolo in questo momento storico di vincere la sfida a “chi lo fa più strano”, ma non è ovviamente il caso di Romeo Castellucci, che è un vero artista

perché parte sempre da una necessità vera, perché prescinde sempre da se stesso, è atemporale. Mi preoccupano le domande che si pongono i giovani artisti che vogliono essere moderni a tutti i costi. Mi spaventano perché quello che li muove è la preoccupazione di emergere piuttosto che la ricerca a capire cosa vogliono davvero. A volte, però, penso sia anche una questione di mercato e di crisi economica. Il teatro istituzionale in Italia è restio ad andare verso la perdita di se stesso, verso l'idea di un teatro che abbraccia tutti i linguaggi, quindi cerca di continuare in modo ottuso il suo cammino, chiudendosi nel teatro di prosa. Nello stesso tempo, e di conseguenza, le realtà più giovani del teatro italiano non trovano spazio e quindi, anche se hanno qualcosa da dire, si sforzano di trovare una poetica che magari non li rappresenta perfettamente, ma che può sfociare in altre forme di mercato e quindi in possibilità in più per restare a galla.

Oggi sembra che non ci sia più bisogno di una rappresentazione del mondo, ma di scambi intersoggettivi, di ritrovarsi in un rapporto a due tra attore e spettatore. Quando questo rapporto a due tra attore e spettatore funziona?

Quando il rapporto a due tra attore e spettatore è sincero, quando avviene spontaneamente. In questi casi è ammirevole e io stesso lo prendo a modello, ma quando il pubblico coincide con l'opera d'arte per una logica di mercato non sono assolutamente d'accordo. Ci sono artisti che non sono in grado di rispondere alle loro scelte e allora delegano al pubblico, questo lo trovo pretestuoso; nel caso di Romeo Castellucci, invece, questa libertà è una sensazione che tu spettatore percepisci realmente nell'attimo presente in cui avviene la performance. In questo caso sia il performer che compie un'azione, sia il pubblico che la completa osservandola, sanno che stanno facendo un qualcosa che non è giudicabile.

Solitamente l'attore deve sempre sapere esattamente cosa fa, deve sempre avere una direzione chiara per se stesso e per poterla comunicare, deve sempre sapere cosa dire, cosa rappresentare, tutto questo gli dà sicurezza. In questo lavoro, invece, ho capito che non devo avere nessuna sicurezza. Quando vado in scena rimuovo tutti i punti di appoggio, allora sì che entro nella sospensione del giudizio, allora sì che il pubblico diventa importante. Siamo oltre il regno del significato e della comprensione e

questo lo trovo non solo interessante, ma molto stimolante. La partecipazione, la condivisione può aiutarci a riumanizzare una società intontita e frammentata. Il nostro repertorio visuale è oramai infinito, ma destinato ad un soggetto passivo. Al contrario, deve esistere un'arte d'azione che si confronta con la realtà e che muove passi verso la ricostruzione dei legami veri, sociali e non solo, legami che oggi sono soprattutto virtuali.



Figura 65. Giulio Cesare. *Pezzi staccati*, ultima scena con garrota, Aula Magna dell'Accademia di Belle Arti di Bologna

Considerazioni conclusive

L'esibizione del corpo dell'artista segna una trasformazione violenta della concezione di arte visiva e provoca il crollo dei meccanismi che governano la creazione e la fruizione delle opere d'arte nel contesto sociale.

In seguito ad un'analisi sull'origine e l'evoluzione della Performance Art, a partire dal primo intervento sul corpo da parte di Duchamp che apre la strada alla filosofia dell'Happening, fino alle dissacranti azioni degli artisti Fluxus e alle sperimentazioni della Body Art, è evidente come non sia estraneo, all'espressione del corpo, il discorso e la ricerca del cosiddetto 'terzo teatro', del 'teatro povero' e del 'teatro della crudeltà', legati alle esperienze di Jerzy Grotowsky, dell'Odin Theatre, del Living Theatre e ai manifesti di Antonin Artaud.

Come rilevato nei primi capitoli, e come successivamente esemplificato e dimostrato con *Giulio Cesare. Pezzi staccati* della Societas Raffaello Sanzio, anche nel teatro, come nelle arti visive, si assiste ad una volontà riformatrice a partire dalla scelta dei luoghi, dall'integrazione del pubblico nell'attività artistica, dalla ricerca di una comunione tra rappresentazione e cerimonia. Parliamo di un'arte teatrale di impatto, non più di distrazione e divertimento, ma da intendersi come presa di coscienza violenta e immediata. Le rappresentazioni non seguono un filo narrativo continuo: ogni sequenza è un'immagine da leggere a sé stante. Anche nell'ambito teatrale il rapporto con il pubblico diventa caratteristica peculiare dell'espressione artistica: amplificando la percezione dello spettatore, questo diventa il fulcro dell'azione, l'elemento centrale attorno al quale si sviluppa l'azione.

Così come l'attore non è più l'interprete di un personaggio ma è lui stesso il personaggio che attraverso il suo corpo compie azioni, a sua volta l'artista visivo non vuole più rappresentare dei mondi ma creare dei mondi, mettendo in gioco il corpo stesso, o diventando regista di altri corpi, e chiedendo anche lui al suo pubblico di non essere un semplice spettatore, ma un coautore.

Si infrangono così i confini, si scambiano i codici mentre i linguaggi si ritrovano nella visione e nella costruzione di un territorio comune ma sempre in movimento, nella formulazione di una nuova opera d'arte totale.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV., *Breve storia del teatro per immagini*, Roma, Carocci, 2008
- AA.VV., *Skin Deep. Il corpo come luogo del segno artistico*, Meneghelli L., Nicoletti G., Verzotti G. (a cura di), Milano, Skira, 2003
- Allegri L., *L'arte e il mestiere. L'attore teatrale dall'antichità ad oggi*, Roma, Carocci, 2005
- Alvaro E., *Les Langages du corps dans la performance*, in "Ligeia. Dossiers sur l'art", n. 7-8, ottobre-dicembre 1990
- Antonucci G., *Lo spettacolo futurista in Italia*, Roma, Studium, 1974
- Appel W., Schechner R., *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*, Cambridge, University Press, 1990
- Appia A., *Attore musica e scena. La messa in scena del dramma wagneriano. La musica e la messa in scena. L'opera d'arte vivente*, Marotti F. (a cura di), Milano, Feltrinelli, 1975
- Aristoteles, *Poetica*, traduzione di G. Paduano, Roma, Laterza, 2001
- Arnheim R., *Arte e percezione visiva*, Milano, Feltrinelli, 1971
- Artaud A., *Il teatro e il suo doppio*, Morteo R., Neri G. (a cura di), Torino, Piccola Biblioteca Einaudi, 1968
- Id., *I Cenci. Tragedia in quattro atti e dieci quadri da Shelley e Stendhal*, Marchi G. (a cura di), Torino, Giulio Einaudi editore, 1987
- Id., *Van Gogh, il suicidato della società*, Thévenin P. (a cura di), Milano, Adelphi, 2006
- Artioli U., *Il ritmo e la voce. Alle sorgenti del teatro della crudeltà*, Bari, Laterza, 2005
- Id., *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2004
- Artioli U., Bartoli F., *Teatro e corpo glorioso*, Milano, Feltrinelli, 1978
- Balla G., *Scritti futuristi*, Lista G. (a cura di), Milano, Abscondita, 2010
- Banu G., *Il rosso e oro*, Milano, Rizzoli, 1990
- Barba E., Savarese N., *L'arte segreta dell'attore. Un dizionario di antropologia teatrale*, Lecce, Argo, 1998

- Barba E., *La canoa di carta. Trattato di Antropologia Teatrale*, Bologna, il Mulino, 1993
- Id., *Aldilà delle isole galleggianti*, Milano, Ubulibri, 1985
- Barilli R., Dorflès G., Menna F., *Al di là della pittura. Arte povera, comportamento, Body Art, concettualismo*, Milano, Fabbri, 1978
- Barilli R., *Prima e dopo il 2000. La ricerca artistica 1970-2005*, Milano, Feltrinelli, 2006
- Barozzi P., *Da Duchamp agli happening. Articoli pubblicati su "Il Mondo di Pannunzio" e altri scritti*, Udine, Campanotto, 2013
- Bawin J., Foulon P.J., *La performance. Un lieu d'échanges et de controverses*, in "Ligeia. Dossiers sur l'art", a. XXV°, n. 117-120, luglio-dicembre 2012
- Beck J., Malina J., *Il lavoro del Living theatre. Materiali 1952-1969*, Quadri F. (a cura di), Milano, Ubulibri, 2000
- Behar H., *Il teatro dada e Surrealista*, Lista G. (a cura di), Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 1976
- Belli G., Vaccarino E. (a cura di), *La danza delle avanguardie. Dipinti, scene e costumi, da Degas a Picasso, da Matisse a Keith Haring*, Milano, Skira, 2005
- Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 1972
- Berdini A., Ruffini F. (a cura di), *Antonin Artaud. Teatro Libri e oltre*, Roma, Bulzoni Editore, 2001
- Black M., Gombrich E., Hochberg J., *Arte, percezione e realtà: come pensiamo le immagini*, Torino, Piccola biblioteca Einaudi, 2002
- Bourriaud N., *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia Srl, 2010
- Brockett O.G., *Storia del teatro. Dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti di fine Novecento*, Vicentini C. (a cura di), Venezia, Marsilio, 2000
- Brusatin M., Clair J., *Identità e alterità. Figure del corpo 1895-1995, la Biennale di Venezia, 46. esposizione internazionale d'arte*, Venezia, La Biennale di Venezia Marsilio, 1995
- Calvesi M., *Le due avanguardie. Dal Futurismo alla Pop Art*, Bari, Laterza, 1971-1975
- Cambria F., *Corpi all'opera: teatro e scrittura in Antonin Artaud*, Milano, Jaca Book, 2001

- Capucci P.L., *Il corpo tecnologico. L'influenza delle tecnologie sul corpo e sulle sue facoltà*, Bologna, Baskerville, 1994
- Castellucci R., *Epitaph*, Societàs Raffaello Sanzio (a cura di), Milano, Ubulibri, 2003
- Castellucci R., Guidi C., Castellucci C., *Epopèa della polvere. Il teatro della Societàs Raffaello Sanzio 1992-1999*, Milano, Ubulibri, 2001
- Celant G., *Ambiente/Arte. Dal Futurismo alla Body Art*, Venezia, Biennale di Venezia, 1977
- Celant G. (a cura di), *Merce Cunningham*, Milano, Charta, 2000
- Chaikin J., *La presenza dell'attore. Appunti sull'Open theater*, Quadri F. (a cura di), Torino, Einaudi, 1976
- Chiesa L., *Antonin Artaud: verso un corpo senza organi*, Verona, Ombre corte, 2001
- Chinzari S., Ruffini P., *Nuova scena italiana. Il teatro dell'ultima generazione*, Roma, Castelvecchi, 2000
- Conte V., *Pulsional Gender Art*, Roma, Avanguardia 21, 2011
- Craig E.G., *Il mio teatro*, Marotti F. (a cura di), Milano, Feltrinelli, 1971
- Cristaldi M., *Materia immateriale. Identità, mutamenti e ibridazioni dell'arte nel nuovo millennio. Marina Abramovich, Joseph Beuys, Claudio Costa, Giulio De Mitri, Shirin Neshat, Alessandra Tesi, Bill Viola*, Livorno, Edizioni Peccolo, 2003
- Cruciani F., *Lo spazio del teatro*, Bari, Laterza, 2007
- Cruciani F., Falletti C. (a cura di), *Civiltà teatrale nel XX secolo*, Bologna, il Mulino, 1986
- Dal Lago A., Giordano S., *Fuori cornice. L'arte oltre l'arte*, Torino, Einaudi, 2008
- Id., *Mercanti d'aura. Logiche dell'arte contemporanea*, Bologna il Mulino, 2006
- De Marinis M., *La danza alla rovescia di Artaud: il secondo Teatro della crudeltà (1945-1948)*, Porretta Terme, I quaderni del Battello Ebro, 1999
- Id., *Il nuovo teatro, 1947-1970*, Milano, Gruppo editoriale Fabbri-Bompiani-Sonzogno-ETAS, 2000
- De Micheli M., *Le avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, Feltrinelli, 1988

Id., *Carte d'artisti. Lettere, confessioni, interviste*, vol. II Le avanguardie, Milano, Mondadori, 1998

Debord G., *La società dello spettacolo. Commentari sulla società dello spettacolo*, Milano, Baldini & Castoldi, 1997

Deriu F., *Il paradigma teatrale. Teoria della performance e scienze sociali*, Roma, Bulzoni, 1988

Desideri F., Matteucci G., *Dall'oggetto estetico all'oggetto artistico*, Firenze, University Press, 2006

Dorfles G., *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Postmoderno*, Milano, Feltrinelli, 1993

Id., *Ultime tendenze nell'arte di oggi. Dall'Informale al Neo-oggettuale*, Milano, Feltrinelli, 2000

Esslin M., *Artaud e il teatro della crudeltà*, Roma, Abete, 1980

Fortini F., Binni L., *Il movimento surrealista*, Milano, Garzanti, 2001

Fossati P., *La realtà attrezzata: scena e spettacolo dei futuristi*, Torino, Einaudi, 1977

Fronzi G., *Contaminazioni. Esperienze estetiche nella contemporaneità*, Milano, Mimesis, 2010

Gabanizza V. (a cura di), *Il futurismo. L'arte nella società*, Milano, Fabbri, 1976

Grazioli E., *La polvere nell'arte*, Milano, Bruno Mondadori, 2004

Grotowski J., *Per un teatro povero*, Roma, Bulzoni Editore, 1970

Heinich N., *La sociologia dell'arte*, traduzione di Zattoni Nesi G., Bologna, il Mulino, 2004

Hulten P. (a cura di), *Futurismo & Futurismi*, Milano, Bompiani, 1986

Inga-Pin L., *Performances. Happenings actions, events, activities installations*, Padova, Mastrogiacomo, 1978

Jones A., *Il corpo dell'artista*, Warr T. (a cura di), traduzione di M. Mazzacurati., I. Torresi, Londra, Phaidon, 2006

Joseph B.W., *Random Order: Robert Rauschenberg and the Neo-Avant-Garde*, Cambridge MA, MIT Press, 2003

Kirby M. (a cura di), *Happening*, Bari, De Donato Editore, 1968

- Lista G., *Futurismo. La rivolta dell'avanguardia-Die revolte der avantgarde*, Milano, Silvana, 2008
- Id., *Le Théâtre et la peinture*, in "Ligeia. Dossiers sur l'art", n.2, luglio-settembre 1988
- Id., *Le geste et le corps*, in "Ligeia. Dossiers sur l'art", a. XXVI°, n. 121-124, gennaio-giugno 2013
- Id., *Lo spettacolo futurista*, Firenze, Cantini, 1989
- Lotringer S., *Pazzi di Artaud*, Prucca G. (a cura di), Milano, Medusa, 2006
- Macrì T., *Il corpo postorganico*, Genova, Costa & Nolan, 1996
- Mancini F., *L'evoluzione dello spazio scenico. Dal naturalismo al teatro epico*, Bari, Edizioni Dedalo, 2002
- Mango L., *La scrittura scenica. Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Roma, Bulzoni Editore, 2003
- Marra C., *Fotografia e pittura nel Novecento. Una storia "senza combattimento"*, Milano, Bruno Mondadori, 2000
- Mazzoni S., *Atlante iconografico. Spazi e forme dello spettacolo in occidente dal mondo antico a Wagner*, Pisa, Titivillus, 2003
- Molinari C., *Storia del teatro*, Bari, Editori Laterza, 2003
- Id., *L'attore e la recitazione*, Bari, Laterza, 2003
- Monique Borie, *Antonin Artaud: il teatro e il ritorno alle origini. Un approccio antropologico*, Bologna, Nuova Alfa editoriale, 1994
- Nadeau M., *Storia e antropologia del surrealismo*, Milano, Mondadori, 1927
- Nicoll A., *Lo spazio scenico. Storia dell'arte teatrale*, Roma, Bulzoni, 1971
- O'Reilly S., *Il corpo nell'arte contemporanea*, traduzione di E. Sala, Torino, Einaudi, 2011
- Paparoni D., *Il corpo vedente dell'arte. Dalle avanguardie storiche alla società dell'informazione*, Roma, Castelvechi, 1997
- Id., *Il corpo parlante dell'arte. La nuova scena internazionale: linguaggi, esperienze, artisti*, Roma, Castelvechi, 1997
- Pasi C., *Artaud attore*, Firenze, La casa Usher, 1989

- Perniola M., *Il sex appeal dell'inorganico*, Torino, Einaudi, 2004
- Id., *Enigmi. Il momento egizio nella società e nell'arte*, Genova, Costa & Nolan, 1990
- Perrelli F., *I maestri della ricerca teatrale. Il Living, Grotowski, Barba e Brook*, Bari, Laterza, 2007
- Id., *Storia della scenografia. Dall'antichità al Novecento*, Roma, Carocci, 2002
- Peter Brook, *Il teatro e il suo spazio*, Milano, Feltrinelli, 1968
- Id., *Il punto in movimento 1946-1987*, Milano, Ubulibri, 2008
- Proust S., *Corps et provocations. Héritage des futuristes aujourd'hui*, in "Ligeia. Dossiers sur l'art", a. XIX°, n. 69-72, luglio-dicembre 2006
- Quadri F., *L'avanguardia teatrale in Italia*, 2 voll., Torino, Einaudi, 1977
- Id., *Invenzione di un teatro diverso. Kantor, Barba, Foreman, Wilson, Monk, Terayama*, Torino, Einaudi, 1984
- Id., *Tradizione e ricerca. Stein, Chéreau, Ronconi, Mnouchkine, Grüber, Bene*, Torino, Einaudi, 1982
- Ripellino A.M., *Il trucco e l'anima. I maestri della regia nel teatro russo del Novecento*, Torino, Einaudi, 2002
- Ruffini F., *Craig, Grotowski, Artaud. Teatro in stato di invenzione*, Bari, Laterza, 2009
- Ronconi L., *La ricerca di un metodo. L'opera di un maestro raccontata al Premio Europa per il teatro: con una sezione dedicata a Christoph Marthaler, Premio Europa nuove realtà teatrali*, Quadri F. (a cura di), Milano, Ubulibri, 1999
- Savoca G., *Arte estrema. Dal teatro di performance degli anni Settanta alla Body Art estrema degli anni Novanta*, Roma, Castelvechchi, 1999
- Schechner R., *La teoria della Performance 1970-1983*, Valentini V. (a cura di), Roma, Bulzoni, 1984
- Id., *Il teatro nella società dello spettacolo*, Vicentini C. (a cura di), Bologna, Il Mulino, 1983
- Id., *Magnitudini della performance*, Deriu F. (a cura di), Roma, Bulzoni, 1999
- Id., *La cavità teatrale*, Bari, De Donato, 1968

- Sinisi S., *Cambi di scena. Teatro e arti visive nelle poetiche del Novecento*, Roma, Bulzoni Editore, 1995
- Speroni F., *Sotto il nostro sguardo. Per una lettura mediale dell'opera d'arte*, Genova, Costa & Nolan, 1995
- Subrizi C., *Il corpo disperso dell'arte*, collana ArtisticaMente, Saggi, Lithos 2000
- Ead., *Azioni che cambiano il mondo. Donne, arte e politiche dello sguardo*, Milano, Postmedia Books, 2012
- Svoboda J., *I segreti dello spazio teatrale*, De Angeli E. (a cura di), Milano, Ubulibri, 2003
- Taiuti L., *Arte e Media. Avanguardie e comunicazione di massa*, Genova, Costa & Nolan, 1996
- Tessari R., *Teatro e avanguardie storiche. Traiettorie dell'eresia*, Bari, Laterza, 2005
- Todorov T., *La vita comune*, Milano, Nuova Pratiche Editrice, 1998
- Tota A.L., *Etnografia dell'arte. Per una sociologia dei contesti artistici*, Milano, Ledizioni, 2011
- Turner V., *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 1986
- Id., *Antropologia della performance*, Bologna, il Mulino, 1993
- Vaccarino E. (a cura di), *Automi, marionette e ballerine nel teatro d'avanguardia. Depero, Taeuber-Arp, Exter, Schlemmer, Morach, Schmidt, Nikolais, Cunningham*, Milano, Skira, 2000
- Vaccarino E., *Il corpo come arte e come lotta. Seminario 2*, Milano, Skira, 1999
- Valenti C., *Conversazioni con Judith Malina: l'arte, l'anarchia, il Living Theatre*, Milano, Elèuthera, 1995
- Valentini V., *Mondi, corpi, materie. Teatri del secondo Novecento*, Milano, Bruno Mondadori, 2007
- Vergine L., *Body Art e storie simili. Il corpo come linguaggio*, Milano, Skira, 2000
- Ead., *Dall'Informale alla Body Art*, Torino, Forma, 1976
- Vettese A., *Capire l'arte contemporanea*, Torino, Allemandi, 2006